بانوراما المسرح الفرنسى

٢ـ الرومانسية

د. حمادة إبراهيم



الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠٠٢

تصميم الغلاف
الإشراف الفني: صبري عبدالواحد
التنفيذ الفني: أحمد إدريس

الأصول الفرنسية والأجنبية للرومانسية

ذاع الاعتقاد عند البعض أحيانًا بأن الرومانسية حدث عارض فى الأدب الفرنسى، أشبه بالأزمة العابرة، وأنها أزمة شبه مرضية أصابت الفكر الفرنسى بسبب تعرضه لتأثيرات أجنبية وافدة وحسب.

وإذا كانت المؤثرات الأجنبية أمرًا واقعًا لا سبيل إلى إنكاره، إلا أننا من الممكن أن نجد فى الحركة الرومانسية ردود أفعال تلقائية صدرت من بعض الكتاب الفرنسيين ضد الأدب الفرنسى الذى كان شائعًا فى القرن الثامن عشر، ذلك النوع من الأدب الذى دفع بالعقلانية الكلاسيكية إلى أقصى الحدود. ففى حين أن العقل فى القرن السابع عشر، بالرغم من سيطرته وهيمنته، اقتصر على احتواء الخيال والذوق الفردى دون خنقهما والقضاء عليهما تمامًا، فإن القرن الثامن عشر قد قضى قضاء مبرمًا على هذين العاملين، ومن ثم كان التعتيم الذى أصاب الحس الشعرى، والانحطاط الذى آل إليه الشعر فى القرن الثامن عشر، وشاع التعبير بالنظم عن مختلف العلوم.

لكن هذه الحالة من التجريد الثقافى لم تستمر طويلاً، فما كاد القرن الثامن عشر ينصرم ويبدأ القرن التاسع عشر حتى شعرت النفوس بالاختناق وسط ذلك المناخ الجاف الذى كان سائدًا بسبب السرف فى العقلانية،وباتت الحاجة ملحة

ليحتل الخيال والذوق الفردى مكانتهما الشاغرة فى الأدب. وهكذا بدأت رياح الرومانسية تهب مع روايات چان جاك روسو الفردية وبخاصة رواية (إيلوييزا الجديدة) عام ١٧٦١ وروايات مدام دى ستال وبخاصة (ديلفين) عام ١٨٠٢ و(كورين) عام ١٨٠٧، ثم رواية شاتوبريان بعنوان (رينيه) عام ١٨٠٥.

ومن ناحية أخرى، لم تكن الحركة الرومانسية فى الأدب الفرنسى مجرد فعل تلقائى ضد شطحات العقلانية فى القرن الثامن عشر، ولكن هذه الحركة كانت بالمثل نوعًا من البعث أو إزالة التراب عن اتجاه كان موجودًا فى الأدب الفرنسى، اتجاه يتسم بالشخصية الفردية. لقد كان أدب القرن السابع عشر الخاضع للعقل مواكبًا لتوحيد الدولة الفرنسية تحت سلطان الملكية المطلقة. ولكن، كما أن هذا الحكم المطلق لم يكن يمثل فى الحقيقة إلا مرحلة فى التاريخ السياسى (صحيح أنها مرحلة مهمة) فإن العقلانية الكلاسيكية أيضًا لم تكن تعبر فى الواقع إلا عن جانب (وهو جانب جوهرى) من الإبداع الأدبى. لقد كان الأدب الفرنسى قبل الكلاسيكية حافلاً بالمبدعين الذين رفضوا الخضوع لنيّر العقل وهيمنته بسبب اعتزازهم بذاتيتهم وتمسكهم بذوقهم الشخصى. هذه النوعية من الكتاب شهدتها العصور الوسطى والقرن السادس عشر وحتى أوائل القرن السابع عشر نفسه.

ومن الجدير بالذكر أن الرومانسيين حاولوا رد الاعتبار لهؤلاء الكتاب الذين تنكر لهم الكلاسيكيون، وهم بعملهم هذا يؤكدون أن لهم روادًا فى حركتهم الرومانسية ينتمون إلى أرض الوطن، وأنهم حينما رفضوا الكلاسيكية فإنهم أنضموا إلى تيار أدبى وطنى آخر كان له شأنه فى تاريخ الأدب الفرنسى. وكان شاتوبريان رائدًا فى هذا المجال أيضًا حينما فتح الطريق لهؤلاء الكتاب وأعاد الاعتبار للعصور الوسطى النصرانية فى كتابه الشهير «عبقرية النصرانية».

أما الأصول الأجنبية للرومانسية فقد أسهمت إسهامًا كبيرًا فى هذا التحول التلقائى نظرًا للسبق الذى كانت بعض البلدان الأروبية قد حققته فى مجال الرومانسية التى نشأت فى انجلترا (١٧٨٩) بفضل أعمال نفر من الكتاب ندكر منهم: - بيرون وشيلى وكيتس ووولترسكوت وووردسّوورث.

ثم ظهرت الرومانسية بعد ذلك فى المانيا (١٧٩٥) ومن أهم كتابها وشعرائها: . الأخوان شيلجيل ونوفاليس وتييك فيشت وشيللنج وشيليرماشير وأرنيم وبرينتانو.

كذلك سبقت إيطاليا فرنسا فى هذا المضمار (١٨١٦) بفضل أعمال الكاتب الايطالى الأشهر مانسونى.

ومما لا شك فيه أن أعمال هؤلاء الأروبيين جميعًا لو لم تكن بالنسبة للفرنسيين مادة للمحاكاة والتقليد، فقد كانت سببًا من أسباب الانطلاق والتحرر من القيود الكلاسيكية.

ساعد على ذلك العلاقات التى كانت قائمة بين فرنسا من ناحية وبين هذه البلاد الأوربية وذلك قبل اندلاع الثورة الفرنسية التى تسببت فى القطيعة.

ولا شك أن ظهور بعض الأعمال الرومانسية الانجليزية والألمانية فى فرنسا كان قد أسّهم فى تحرير العقول من قيود الكلاسيكية الفرنسية. فكانت «خطابات عن الانجليز» التى نشرها فولتير عام ١٧٣٤، كما نشر «ديدرو» عام ١٧٦١ كتابه «ثناء على ريتشاردسون» كما ظهرت فى فرنسا ترجمات متعددة لأعمال شكسبير بدأت منذ عام ١٧٤٥. واقتبست بعض مسرحياته وعرضت فى باريس منذ عام ١٧٦٩. (هاملت ١٧٦٩، روميو وجولييت ١٧٧٢، الملك لير ١٧٨٣، ماكبث ١٧٨٤، عطيل ١٧٩٢).

وإذا كانت العلاقات توقفت بين فرنسا التى ثارت على الملكية وبين بقية بلدان أوربا الملكية إلا أن الهجرات المتبادلة قد عرضت ذلك، فظهرت فى فرنسا الترجمات وكتب النقد التى اطلعت الفرنسيين على آداب الشمال وبخاصة انجلترا وألمانيا، وآداب الجنوب وبخاصة إيطاليا واسبانيا واليونان.

ومن ناحية أخرى كانت الثورة الفرنسية (١٧٨٩) عاملاً كبيرًا فى التمهيد لظهور الرومانسية فى فرنسا، وذلك عن طريق الأفكار التى روّجتّ لها، بالاضافة إلى التغييرات الاجتماعية العميقة التى خلفتها. فممّا لا شك فيه أن الثورة

الفرنسية بإعلانها عن مبدأ الحرية وحقوق الأفراد، قد دفعت المبدعين من الكتاب إلى التخلص من قيود الكلاسيكية وشجعتهم على التعبير عن ذوات نفوسهم دون تحفظ أو حرج.

كما أن الثورة، بتحطيمها للأطر الأجتماعية القديمة، وبخاصة إغلاقها للمدارس والمنتديات التى كانت معقلاً للتقاليد الكلاسيكية، قد ساعدت على نشر القطيعة مع تراث الماضى.

وأخيرًا، فإن الهزة العنيفة التى أحدثتها المرحلة الثورية فى النفوس وأحلام وطموحات الامبراطورية، ثم خيبة الآمال التى أعقبت ذلك بسقوط الامبراطورية، كان السبب المباشر فيما يطلق عليه فى تاريخ الأدب الفرنسى والرومانسى بالذات «مرض العصر» تلك الأزمة النفسية التى تمكنت من شباب جيل بأسره طار على أجنحة الأحلام والآمال الكبرى، ثم لم يلبث أن ارتدّ إلى واقع أليم من العجز والخمول. وإذا أردنا أن نسجل بدايات الأدب الرومانسى فى فرنسا فينبغى أن نعُود إلى الفترة التى سبقت بلورة الحركة الرومانسية وظهور التجمعات الأدبية. كانت الرومانسية قد ظهرت حوالى عام ١٨٢٠ على شكل بعض الأعمال الابداعية الفردية التى لم تكن تقصد أن تعبر عن حركة جديدة أو جماليات مستحدثه.

فى عام ١٨١٩ ظهرت الطبعة الأولى من قصائد الشاعر أندريه شينييه التى إن لم تكن رومانسية بالمعنى الدقيق إلا أنها لم تكن من النوع الكلاسيكى. وقد وجد الناشر الظروف مناسبة لنشر هذه القصائد التى ما كانت لتثير اهتمام القراء لو أنها ظهرت قبل خمسة عشر عامًا أو عشرين عامًا.

بعد عام، أى فى عام ١٨٢٠ ظهر ديوان لامرتين «التأملات الشعرية الأولى» وبعد ذلك بعامين ظهر ديوان «الاغنيات» لفيكتور هوجو ثم ديوان «قصائد» لألفريد دى فيينى.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن تظهر فى ذات الفترة أولى اللوحات الرومانسية فى فن التصوير ونخص بالذكر أعمال «جيريكو» «ودى لاكروا».

الصحف والاعلانات الرومانسية:.

من أجل تعريف الجماهير بإنتاجهم وعرض أفكارهم والدفاع عنها، قام الرومانسيون بإصدار عدد من الصحف اشترك فى تأسيسها كبار الكتاب، نذكر منهم فيكتور هوجو، الذى أسس بالتعاون مع شقيقه صحيفة «المحافظ الأدبى»، وألفريد دى فيينى وشارل نودييه وسانت بوف.

كذلك أصدر الرواد الرومانسيون عددًا من الاعلانات فبالاضافة إلى إعلان مقدمة كرومويل لفيكتور هوجو الذى صدر عام ١٨٢٧، أصدر الروائى الشهير ستاندال إعلانًا بعنوان «راسين وشكسبير من جزأين الأول عام ١٨٢٣ والثانى ١٨٢٥ كما أصدر شارل نودييه إعلانًا بعنوان «مزيج من الأدب والنقد» عام ١٨٢٠، ثم اعلانا آخر بعنوان فانتازيا فى الأدب عام ١٨٣٢. وفى عام ١٨٢٤ أصدر أسكندر دومًا إعلانين. ثم صدر إعلان لكل من لامارتين والفريد دى موسيه.

الدراما الرومانسية.

تأثرت الدراما الرومانسية كما سبق أن قلنا بالآداب الأجنبية، شأنها فى ذلك شأن بقية الفنون الأدبية، تلك الآداب التى تسربت إلى فرنسا فى أواخر القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر. كذلك فقد تأثرت الدراما الرومانسية بنوع الميلودراما الذى كان منتشرًا فى فرنسا طوال القرن الثامن عشر. وقد كان من آثار الآداب الأجنبية أنها لفتت الانتباه إلى الموضوعات التاريخية الحديثة كما أثارت الانتباه باللون المحلى الذى أهملته الكلاسيكية. ومن أهم النتائج التى حققها دخول الآداب الأجنبية إلى فرنسا أنها حررت الفن المسرحى من القواعد الكلاسيكية الصارمة. أما الميلودراما فقد برز تأثيرها أولاً فى المزج بين المأساه والملهاة أو بين الطابع التراجيدى والطابع الكوميدى. ثم فى تعقيد الفعل أو الحدث بادخال الملابسات الخيالية والمفاجآت المثيرة.

وبصفة عامة ظهرت الدراما الرومانسية كشكل مسرحى يناقض التراجيديا الكلاسيكية التى حاولت أن تعارضها من جميع الوجوه. فإذا كانت التراجيديا

تقوم على مبدأ الفصل بين النوعين التراجيدى والكوميدى فإنها تحرص على الطابع الجدّى الذى لا يسمح بأى ضحك أو فكاهة. أما الدراما التى تزعم أنها تصور الحياة البشرية بجانبيها الفكاهى والحزين، فهى تمزج بين النوعين. ففى المسرحية الواحدة (روى بلا) نشهد موت البطل ثم نزول الدوق قيصر من المدخنة. كذلك فإن شخصية تريبوليه تثير الضحك بتهريجها وعبثها كما أنها تبكينا من فرط ما تتعرض له من آلام أبويه.

ومن ناحية أخرى إذا كانت الموضوعات التراجيدية، فى معظمها، مأخوذه عن العصور القديمة إغريقية أو لاتينية، فإن الدراما تأخذ موضوعاتها من التاريخ المعاصر، من ذلك أن فيكتور هوجو أخذ موضوعى مسرحيته (مارى تودور) ومسرحية (كرومويل) من تاريخ أنجلترا فى القرنين السادس عشر والسابع عشر. أما مسرحيات (تور كيمادا) و (هرنانى) و (روى بلا) فأحداثها تجرى فى أسبانيا فى مطلع القرن السادس عشر وأواخر السابع عشر. كذلك مسرحية (الملك بلهو) ومسرحية (ماريو ديلورم) فأحداثهما تقع فى فرنسا فى عصر الملك فرنسوا الأول والملك لويس الثالث عشر.

وفيما يختص بوحدتى الزمان والمكان اللتين يلتزم بهما المسرح الكلاسيكى فإن كتاب الدراما لا يعيرانهما أى اهتمام.

ومن الاختلافات البينة بين التراجيديا والدراما أن الدراما تشتمل على عدد كبير جدًا من الشخصيات بالمقارنه بالتراجيديا وقد كان هذا هو السبب الذى من أجله لم تعرض مسرحية كرومويل. فارق آخر بين الدراما والتراجيديا يتمثل فى أن التراجيديا تحظر ظهور مشاهد العنف والقتل والانتحار على المنصة والاستعاضة عن ذلك بالسرد، أما فى الدراما فهذه المشاهد تجرى أمامنا مثال ذلك المبارزات بالسيف فى مسرحية هرنانى، وتجرع هرنانى ودونياسول للسم فى نفس المسرحية ثم انتحار الشيخ الدون روى جوميه دى سيلفيا.

أما الدقة التاريخية فلا تهتم بها التراجيديا، فى حين أن الدراما تتحرى الدقة فى اللون المحلى فيما يتعلق بالملابس والديكور وبصفة عامة فيما يتعلق بالجو التاريخى.

وإذا كانت التراجيديا دأبت على استعمال شخصية أمين السر أو أمينة السر أو الوصيفة فالدراما جعلت بدلاً منها المونولوجات (أحاديث الذات).

وبطبيعة الحال أفاضت الدراما فى الغنائية التى نادرًا ما نجدها فى التراجيديا الكلاسيكية.

وأخيرًا، وعلى النقيض من التراجيديا الملتزمة بالنظم فإن الدراما جاءت تارة نظمًا وتارة نثرًا.



صورة لأنتونان أرتو رسمها لنفسه.

المخرج أنطوان فى مسرحية «الأرض».





جيرار فيليب وجان فيلار فى المسرح القومى الشعبى عام ١٩٥١.

«مشهد من مسرحية أرخبيل لونوار» لأرمان سالاكرو يبدو فيه المخرج شارل دولان.



جان أنوى فى إحدى البروفات.



چيوم أبو للينير وقد جرحت رأسه
صورة من عمل بابلو بيكاسو.



سارتر وكامو وبعض الفنانين يشاركون في مسرحية كتبها بيكاسو عام ١٩٤٤.

سارتر خلال زيارته لمصر فى ربيع عام ١٩٦٧ .



أرمان سالاكرو مع مارسيل بانيول .



جان كوكتو مع لويس آراجون وزوجته إليزا فى مسرح الكوميدى فرانسيز.



مشهد من مسرحية «الصوت البشرى» لجان كوكتو.





المخرج شارل دولان فى مسرحية «أرخبيل لونوار».



مشهد من مسرحية «فيكتور أو الأطفال فى السلطة» من تأليف روجية فيتراك، وهى كوميديا سيريالية من أخراج أنتونان أرتو عام ١٩٢٨.

Victor Hugo (1802 - 1885)

ڤيكتور هوجو

انهيار الثوابت وتطليق المطلق

فيكتور هوجو

أهم كتاب الدراما الرومانسية فى فرنسا ثلاثة أولهم فيكتور هوجو، ألفريد دى فينيى، ثم الفريد دى موسيه. وسيتركز حديثنا على فيكتور هوجو باعتباره أغزر الكتاب إنتاجا وكاتب أهم المسرحيات الرومانسية وأهم إعلان رومانسى وهو مقدمة كرمويل.

عاش هوجو طفولة غير مستقرة قضاها بين كورسيكا وإيطاليا وأسبانيا. وذلك بسبب رحلات والده، الكثيرة، الذى كان يعمل جنرالا فى الجيش الفرنسى، وكذلك بسبب ما كان ينشب بين الوالدين من خلافات.

لم يستقر المقام بالشاعر فى باريس إلا عام ١٨١٢، ومنذ ذلك التاريخ لم يبرح العاصمة إلا حينما اضطرته السلطات لذلك تنفيذًا للحكم الذى صدر ضده بالنفى خارج البلاد، كما سيأتى تفصيل ذلك، ولكن تخلل هذا الاستقرار بعض الأسفار القصيرة داخل الوطن.

ولد هوجو شاعرًا إذا صح هذا التعبير. ففى سن الخامسة عشرة حصل على جائزة المجمع الفرنسى فى الشعر. ومنذ ذلك الوقت، كرس هوجو حياته للأدب والشعر بنوع خاص. وفى عام ١٨١٩ أى وهو لم يزل ابن السابعة عشرة، نشر مع إخوته مجلة «المحافظ الأدبى».

فى عام ١٨٢٢ تزوج هوجو من «آديل فوشيه» Adéle Foucher التى أنجبت له أربعة ابناء، أكبرهم ابنته «ليوبوندين» التى سيكون لها شأن كبير فى حياة والدها وإنتاجه.

فى هذا العام أيضًا، نشر هوجو أول دواوينه بعنوان «أغان» Odes ثم أدخل عليه الكثير من التعديلات، وأعاد نشره عام ١٨٢٨ تحت عنوان آخر هو «أغان وتواشيح» Odes et Balades.

فى مطلع حياته الأدبية، كان هوجو ملكى النزعة، كاثوليكى العقيدة. ثم تحول بعد ذلك إلى الليبرالية التى اثرت على مفهومه الرومانسى فى الأدب.

وبعد ظهور مسرحية كرومبل عام ١٨٢٨، وديوان «الشرقيات» عام ١٨٢٨، أصبح هوجو زعيما للحركة الرومانسية، وقد تأكدت هذه الزعامة بعد الحظر الذى فرضته الرقابة على مسرحية» ماريون ديلورم» Marion Délorme، وبوجه خاص بعد معركة مسرحية «هرنانى» Hernani عام ١٨٣٠.

أعقب هذا النجاح وهذا المجد فترة إحباط بسبب بعض الأحداث المؤسفة، كان أهمها خلافات الشاعر مع زوجته، ثم تآمرها ضده مع الناقد الشهير «سانت بوف» وكذلك الاجراءات التى أدت إلى حل النادى الأدبى.

فى أعقاب ذلك، عقد الشاعر علاقة عاطفية مع «جولييت درووبه»، ومع أن هذه العلاقة حفت بالمتاعب والقلاقل فى بدايتها، إلا أنها لم تلبث أن توطدت واستمرت طيلة نصف قرن من الزمان، أى حتى عام ١٨٨٣.

ومما يجدر التنويه إليه، أن فيكتور هوجو لم يقتصر على نظم الشعر الذى نشر منه عدة دواوين، بل تطرق إلى فنون الأدب الأخرى. فنشر روايته الشهيرة Notre dame de Paris التى ترجمت إلى العربية بعنوان «احدب نوتردام» وأخرجت سينمائيًا بالعنوان نفسه. ثم نشر هوجو مسرحية بعنوان «روى بلا Ruy Blas» وعلى الرغم من المحن الكثيرة التى تعرض لها فيكتور هوجو على مدى سنى حياته المديدة، إلاّ أن عام ١٨٤٣ شهد أكبر حدث مؤسف، أصاب هذا الشاعر العظيم. ففى ذلك العام، لقيت ابنته الكبرى الأثيرة إلى قلبه مصرعها فى حادث

غرق فى نهر السين، أثناء رحلة نهرية بصحبة زوجها. هذا الحادث الجلل الذى سيكون حجر زاوية فى حياة هوجو، دفع الشاعر المنكوب إلى البحث عن السلوى فى خضم الحياة السياسية، فانبرى يهاجم المظالم الاجتماعية ويهاجم عقوبة الإعدام كما تصدى للدفاع عن موقف بولندا السياسى.

هذه الممارسات السياسية، بالإضافة إلى المجد الأدبى، كان من نتيجتها أن ذاع صيت هوجو وعظمت مكانته فى فرنسا كلها. وبدا هوجو شيئًا فشيئًا يغير موقفه من نظام الحكم القائم الذى كان يتسم بالتخلف والجمود. وراح هوجو يساند الأمير لوى نابليون Louis Napoleon الذى لم يبدأ هجومه عليه إلا فى عام ١٨٤٩، وذلك باسم العدالة والحرية.

ومن ناحية أخرى لم يتمكن هوجو من مواجهة الانقلاب السياسى الذى وقع فى عام ١٨٥١، فلاذ بالفرار إلى بروكسيل، ومنها إلى جيرسيه عام ١٨٥٣، وأخيرًا إلى جيريتريه عام ١٨٥٥.

وعلى الرغم مما كلفته السياسة من وقت ومتاعب، إلاّ أن ذلك لم يمنع هوجو من الانصراف إلى الأدب والإنتاج الفكرى، فنشر ديوانين بعنوان «التأملات» و «أسطورة القرون» وثلاث روايات: البؤساء، وعمال البحر، والرجل الضاحك.

وما أن أُعلنت الجمهورية فى فرنسا عام ١٨٧٠ حتى عاد هوجو إلى باريس، حيث تم اختياره نائبًا فى مجلس النواب، لكنه ما لبث أن استقال من هذا المنصب وغادر فرنسا إلى بروكسل. بعد ذلك عين نائبًا فى مجلس الشيوخ وأصبح حامل لواء تيار اليسار الإنسانى الذى نظم لهوجو عند وفاته، وبالرغم من وصية الشاعر، جنازة قومية.

بالرغم من أن هوجو عاش فى قرن اتسم بكثرة العبقريات الإنسانية، إلاّ أن هذا الشاعر ظل يشغل مكان الصدارة فى الإنتاج، ليس فقط من حيث الغزارة والكم، وإنما أيضًا من حيث القوة والتنوع. لقد كتب هوجو فى جميع فنون الأدب تقريبًا. وتناول شتى الموضوعات والقضايا، كما كتب الدراسات فى النقد فى سائر الفنون.

ومما يجدر ذكره فى هذا الصدد، أن هوجو مارس فن الرسم أيضًا على المستوى الإبداعى، وترك وراءه أكثر من ألفى لوحة تعكس رؤيته الخاصة للحياة والإحياء. هذا الإنتاج العظيم، كمّا وقيمة، جعل من هوجو إنسانًا شديد الثقة والاعتزاز بنفسه وبطاقاته الإبداعية إلى درجة الغرور والكبر، بحيث لم يكن يرى لنفسه ندًا فى هذا العالم. ولم يكن يعترف بحدود لبشريته إلا أمام الله عز وجل.

كتب هوجو فى حياته للمسرح:

- كرومويل نشرت عام ١٨٢٧.
- ماريون ديلورم كتبها قبل هرنانى، لكنها لم تعرض إلاّ بعد عام ١٨٣١.
- هرنانى عرضت للمرة الأولى عام ١٨٣٠.
- الملك يلهو عرضت مرة واحدة عام ١٨٣٢.
- مارى تودور عرضت فى نوفمبر من عام ١٨٣٣.
- أنجلو، طاغية بادو عرضت فى أبريل عام ١٨٣٥.
- روى بلا عرضت فى نوفمبر عام ١٨٣٨.
- الصناديد عرضت فى مارس ١٨٤٣.
- طور كيمادا عرضت عام ١٨٨٢.

كما نشرت له بعض المسرحيات الأخرى بعد وفاته. وتظل مسرحيتا (هرنانى) و (روى بلا) هما أهم أعماله المسرحية على الإطلاق.

فيكتور هوجو.



سارة بيرنار فى دور الملكة فى مسرحية «روى بلا» لفيكتور هوجو.

مقدمة كرومويل

كان تحول هوجو الدينى والسياسى (من الكاثوليكية والملكية إلى الليبرالية) تمهيدًا لتحوله الأدبى، حيث أصبحت الرومانسية عنده مقرونه بالفكر الليبرالى الذى يدعو إلى التحرر. فى هذا المناخ، كتب هوجو مقدمة مسرحية "كرومويل" يشرح فيها مفهومه الجديد، أو بمعنى أصح ثورته الفنية، وبالذات فى مجال المسرح.

تنطلق نظرية الدراما فى هذه المقدمة تأسيسًا على رؤية رمزية لتاريخ البشرية كما يراها هوجو، فلكل عصر من العصور طبقًا لهذه الرؤية نمط نوعى أو أسلوب خاص من أساليب التعبير الأدبية. ويقسم هوجو هذه العصور إلى ثلاث مراحل: -

المرحلة الأولى، وتشتمل على عصور التاريخ البدائية، التى تتميز بالطهر والبراءة. ومن ثم كانت الأولوية فى هذه المرحلة للتعبير الشعرى والغنائى.

أما المرحلة الثانية، فهى مرحلة العصور القديمة. وهى تتميز، فى رأى الكاتب، بالتنظيم الاجتماعى والسياسى، وكذلك بالصراعات والمجابهات الحربية. ومثل هذه المرحلة تفرز أدبًا ذا طابع بطولى يتمثل فى الملاحم والتراجيديات.

وأما المرحلة الأخيرة، فهى مرحلة العصور الحديثة، وبدأت بالنصرانية التى أفرزت مفاهيم المعارضة بين الجسد والروح، بين الجسم والنفس، وبين الخير

والشر. مثل هذه الازدواجية فى الكائن البشرى يتم الإفصاح عنها من خلال البناء الدرامى. وعلى ذلك فإن الأدب الحديث حقًا ينبغى أن يفضى إلى ازدهار النوع الدرامى وليس النوع التراجيدى.

وجدير بالذكر أن هذه النظرية تعتمد على العقيدة النصرانية ومفهومها للإنسان الذى يتكون من طبيعتين، أحداهما فانية والأخرى مخلدة. الأولى «جسدية» والثانية «اثيرية».

ونظرية الفصل بين النوعين (تراجيديا وكوميديا) تتعارض مع هذا المبدأ المؤسس على ازدواجية الإنسان، حيث أنها تأخذ فى الاعتبار جانبًا واحدًا فقط فى الكائن البشرى. ومن ثم كانت «نظرية المزج بين النوعين» التى تتميز أو بمعنى أصح تقوم على الخلط العضوى بين وسيلتى التعبير الخاصتين بازدواجية الكائن البشرى، وهما الوسيلة السامية الراقية والوسيلة الساخرة المضحكة. ومنطق الدراما يتطلب أن يتفق العمل الفنى مع حقيقة الإنسان وطبيعته. هذه الحقيقة متعددة الجوانب فيما يختص بالزمان والمكان، وكذلك بسبب الطابع التاريخى الذى يسمها.

يخلص هوجو من ذلك كله إلى أن القاعدة الكلاسيكية التى تنادى بالوحدات الثلاث (الزمان والمكان والفعل) هى قاعدة خاطئة. لأن الدراما، على النقيض من هذه القاعدة، ينبغى أن تعيد فوق منصة التمثيل تشكيل ما يمكن أن نسميه الشمولية أو الكلية المكانية والتاريخية الخاصة بالحقيقة الإنسانية. وعلى ذلك فلن يتبقى من الوحدات الثلاث المشهورة سوى وحدة الفعل وذلك ضمانًا لترابط الدراما وتجانسها. وأخيرًا فإن البعد التاريخى فى الحقيقة البشرية يستتبع مبدأ مهمًا ألا وهو «الطابع المحلى» أى أن تحاول الدراما، من خلال اللغة والديكور، التعبير عن الحقيقة المادية فيما يتعلق بالزمان والمكان. وفى مثل هذه الظروف تتطلب الدراما توافر الحرية الكاملة للكاتب المسرحى فيما يختص بتسخير العناصر المكونة للعمل الفنى. وهنا لا يصلح أن يلجأ الكاتب إلى تقليد القدماء كما تنص على ذلك قواعد الكلاسيكية الجديدة. كما أن على الكاتب أن يتخلص أيضًا من القيود الخاصة باستعمالات اللغة.

ومن الجدير بالذكر أن هوجو، على النقيض من دعاة المسرح النثرى، يستمسك بالنظم الشعرى فى المسرح. ويعلل ذلك بأن المسرح ذو طبيعة شعرية، ومن ثم يظل الشعر هو أسلوب التعبير الطبيعى فى المسرح.

بعد هذا التلخيص للمقدمة التى تربو على مائة صفحة، نورد بعض الفقرات المهمة فى مجال الدراما بقلم الكاتب نفسه:

«... منذ اليوم الذى خاطبت فيه النصرانية الإنسان قائلة له: «أنت مخلوق مزدوج، مكون من كائنين، أحدهما فان والآخر خالد، الأول جسدى مادى والثانى أثيرى روحانى، الأول تتحكم فيه الشهوات والحاجات والعواطف، والثانى يحلق على أجنحة الحمية والأحلام، الأول مائل نحو الأرض، أمه، والآخر منطلق نحو السماء، وطنه .... منذ ذلك اليوم نشأت الدراما. وهل هى سوى ذلك الصراع المحتدم فى كل لحظة بين مبدأين متناقضين قائمين أبدًا فى حياة الناس، مبدأين يتصارعان الإنسان من المهد إلى اللحد؟

«من النصرانية تولد الشعر، والشعر فى عصرنا هو الدراما وطبيعة الدراما هو الواقع الحقيقى، فالواقع الحقيقى يتمخض عن المزج الطبيعى بين نموذجين - أو طابعين: السمو والهزء أو العظمة والسخرية اللتين تتعانقان فى الدراما، كما تتعانقان فى الحياة وفى الخليقة. ذلك لأن الشعر الحقيقى، الشعر الكامل يكمن فى التناغم والتناسق بين الأضداد. وقد حان الوقت لكى نقولها عالية، وهنا بالذات الاستثناءات تؤكد القاعدة، إن كل ما فى الطبيعة يوجد فى الفن.

«وإذا كان بعض أدعياء العلم المخرفين يزعمون أن الشىء القبيح أو الدميم أو الحقير لا ينبغى أن يكون مادة للمحاكاة فى الفن، فإننا نرد عليهم قائلين بأن القبح هو مادة الكوميديا، والكوميديا على ما يبدو جزء من الفن فطرطوف ليس جميلاً، وبورسينياك ليس نبيلاً، ومع ذلك فإن بورسينياك وطرطوف نموذجان رائعان على مستوى الفن.

«إن هذين الغصنين للفن (العظيم والحقير) إذا نحن منعنا فروعهما من الاندماج والتشابك، وإذا نحن عمدنا إلى الفصل بينهما، كانت النتيجة رذائل

مجردة من ناحية وبطولات وجرائم وفضائل مجردة من ناحية أخرى. إن هذين النموذجين إذا نحن عزلناهما وتركنا كلاً منهما لشأنه، لمضى كل منهما فى طريقه، ذاك ناحية اليمين وذلك ناحية اليسار، تاركين الواقع بينهما. ومن ثم، يبقى بعد هذا التجريد شىء ينبغى أن نعْرضه وهو الإنسان، يبقى بعد هذه التراجيديا وهذه الكوميديا شىء ينبغى عمله، وهو الدراما.

«ففى الدراما، على الأقل كما فى تصورنا إن لم يكن كما فى التنفيذ، كل شىء يتلاحم ويتشابك كما يحدث فى الواقع. فالجسد يقوم بدوره كما تقوم الروح بدورها....

«ومن ثم تتحقق إنسانية الشخصيات ومن ثم تصبح درامية. ولقد قالها نابليون من قبل: « بين العظمة والهزء لا يوجد سوى خطوة واحدة».

«شىء عجيب، إن جميع هذه المتناقضات تجتمع فى المؤلفين أنفسهم باعتبارهم بشرًا. فمن فرط تأملهم للحياة، وتفجير السخرية المريرة من عجزنا وضعفنا، فإن هؤلاء المبدعين الذين طالما أضحكونا، ينقلبون ويتحولون إلى الحزن العميق... فنبومارشيه كان عبوسًا وموليير كان حزينًا، وشكسبير كان مكتئبًا(١).

«إن الهــزء (Le grotesque) هذا أحد مواطن الجمال فى الدراما. وهو ليس مجرد شىء متعارف عليه، بل هو ضرورة ملزمة... نجده دائمًا فوق خشبة المسرح حتى حينما يلزم الصمت، حتى حينما يحاول الاختفاء. بفضله يتبدد الشعور بالرتابة. وهو فى بعض الأحيان يفجر الضحك، وفى أحيان أخرى ينشر الرعب فى التراجيديا. فهو الذى دبّر اللقاء بين العطار وروميو، وبين الساحرات ومكبث، وبين حفارة القبور وهاملت. وهو فى بعض الأحيان، كما فى مشهد الملك لير والمهرج، يمزج صوته النشاذ بأسمى ما فى النفس البشرية من تطلعات وأعذب ما فيها من ألحان وأعمق ما يعتمل فيها من مشاعر الغم والكرب العظيم. ذلك ما برع فى تصويره بفنه الفريد بين الجميع وبطريقته التى تستعصى على التقليد

(١) حكم متسرع وبخاصة فيما يتعلق بالكاتب بومارشيه.

شكسبير العظيم الذى اجتمعت فيه خصال عباقرة المسرح الفرنسى: كورينى وموليير وبومارشيه».

من الغريب أن المسرحية التى تصدتها هذه المقدمة الشهيرة وتسمّت باسمها، لم تعرض على خشبة المسرح لا فى حياة الكاتب ولا بعد مماته كذلك فإن الكثير من الأفكار التى تعرضت لها المقدمة سبق أن تناولها نفر غيّر قليل من الكتاب والنقاد والفرنسيين والأجانب، نخص منهم بالذكر شاتويان ومدام دى ستال.

ويرجع الفضل إلى فيكتور هوجو فى تجميع هذه الأفكار وبلورتها ثم، وهو الأهم، صياغتها بأسلوب خطابى مؤثر فتن جيل شباب الرومانسين.

الدراما عند فيكتور هوجو:

كتب هوجو أروع المسرحيات الرومانسية. بالرغم من النقد الذى تعرضت له هذه المسرحيات، فقد ظلت أثنتان منها على الأقل وهما (هرنانى) و (روى بلا)، تعدان أكبر شاهدين على هذا النوع من الدراما الذى مازال يشغل مكانة مرموقة فى تاريخ المسرح الفرنسى.

صادفت مسرحيات فيكتور هوجو تقلبات حظ كثيرة. فإذا كانت مسرحية هرنانى نجحت نجاحًا كبيرًا، فقد سقطت «الصناديد». وبالنسبة لإنتاج فيكتور هوجو الغزير فى مختلف الفنون تعد مسرحياته أقل أعماله مقاومة للزمن. فهى بالنسبة لنا لا تناسب ذوق العصر كما أنها تفتقر إلى الحقيقة الإنسانية والكثير من الحقائق التاريخية. والمتأمل لهذه المسرحيات يجد أن الشخصيات فيها تقوم على نوع من المقابلة الساذجة؛ فهرنانى يرتدى ثياب قاطع الطريق، لكنه يحمل بين جنبيه روح الأبطال. وروى بلا تابع تقع ملكة أسبانيا فى حبه. أما تريبوليه فهو دميم يثير السخرية، لكن حبه الأبوى يضفى عليه رقة وجمالا.

وفيما يتعلق بالأحداث، يلجأ فيكتور هوجو إلى وسائل اصطناعية كالتنكر. فهذا هرنانى يرتدى مسوح الحجاج ليدخل على دونيا سول. وهذا الملك فرنسوا الأول فى زى الطلاب يحاول أن يغرر بالفتاة بلانش.

كذلك يلجأ هوجو إلى حيلة أخرى وهى الخطأ أو الجهل بحقيقة الأمر. فهذا «تيبوليه» يقتل ابنته خطأ. وهذا «جينّارو» بين ضحايا أمه مقتولا بالسم. وأحيانًا يلجأ فيكتور هوجو إلى طريقة ثالثة وهى التعرف، ففى مسرحية «الصناديد» يتم التعرف على شخصية الامبراطور بفضل وشم مطبوع على ذراعيه وهو فى زى الشحاذ. ولكن إذا كانت هذه الوسائل تفقد الدراما الكثير وتجعلها تهبط إلى مستوى الميلودراما، فإن ما حفظ مسرحيات هوجو وسوف يحفظها من النسيان لأجيال قادمة إنما هى الشاعرية الفائقة التى تطبع هذه الأعمال الدرامية والتى اشتهر بها فيكتور هوجو شاعر فرنسا الأعظم.

مسرحية هارنالى:

الفصل الأول: الملك.

(دون كارلوس) ملك أسبانيا يتسلل خفية إلى حجرة (دونيا سول) ويضطر الوصيفة لإخفائه فى بلاكار ومنه يطلع على اللقاء اليومى بين الفتاة وبين (هرنانى).

وهرنانى هذا قاطع طريق طريد سبق أن قتل الملك الراحل والده، يطلب من الفتاة أن تختار بينه وبين العجوز «روى غوميز دى سيلفا» Ruy Gomez de Silfa الذى يحبها ويريد أن يتزوج منها. لكن الفتاة تؤكد أنها تفضل المحكوم عليه بالاعدام. (م ٢).

الدون كارلوس يخرج من البلاكار الذى كاد أن يختنق فيه. وهو أيضًا يحب الفتاة ويبدأ فى مبارزة هرنانى باعتباره غريمه. دون أن يعرف حقيقة شخصيته، حينما يعود فجأة العجوز روى غوميز.

ولكى يهدىء من روع العجوز، ويبرر وجوده مع هرنانى، يكشف الملك عن شخصيته. ويزعم أنه جاء يطلب ضيافة العجوز، ويسأله النصيحة بخصوص ترشيحه لعرش أسبانيا الذى أصبح شاغرًا بعد موت الامبراطور ماكسيميليان (م٣) ثم يقدم الملك هرنانى عدوّه بوصفه أحد أتباعه. فى أثناء ذلك يقبع هرنانى وحده فى أحد الأركان بعد أن عرف شخصية الملك، ويبيّت النيه على الأخذ بثأر

أبيه منه (م ٤) وكان من قبل تمكن من ضرب موعد مع (دونيا سول) للهرب معًا في اليوم التالى دون أن ينتبه إلى أن الملك قد سمع الحوار الذى دار بينهما.

الفصل الثانى: قاطع الطريق:

منتصف الليل فى مدينة ساراجوس تحت شرفة دونيا سول. الملك يسبق هرنانى إلى الموعد على أمل أن يتمكن من اختطاف الفتاة. وبالفعل يرد على ندائها. وحينما تكتشف الخدعة، لا تتمكن من التخلص من المختطف، لولا تدخل هرنانى الذى يستطيع رجاله التغلب على رجال الملك. وها هو ذا الملك بمفرده وجهًا لوجه أمام عدوه الذى يريد القصاص منه. لكنه يرفض أن يستأنف المبارزة الآن وقد علم أن خصمه قاطع طريق (م ٣) أما هرنانى فبدلاً من أن يقتل الملك يغطيه بمعطفه ويخلصه، ولكنه غافل عن تهديد الملك له الذى ينوى أن يعلن أنه عاص متمرد على الدولة. فيتلكأ مع دونيا سول (م ٤) ثم يرحل هرنانى للدفاع عن رجاله ضد الشرطة.

الفصل الثالث: العجوز:

القاعة الكبرى فى قصر «روى غوميز دى سيلفا». العجوز سعيد بزواجه الوشيك من دونيا سول. ونعلم أن الملك قد تغلب على عصابة قاطع الطريق، وأعلن عن مكافأة لمن يأتيه برأس زعيم العصابة، حينما يُقبل ابن سبيل ويطلب الضيافة وإذا هو هرنانى فيلقى الترحيب من صاحب القصر. ويكشف عن حقيقة شخصيته حينما يلاحظ زينة العروس واستعدادها للزواج، فيتملكه اليأس ويحاول التخلص من حياته. فيذكر رجال القصر بالجائزة الضخمة التى سيحصلون عليها بالإبلاغ عنه (م ٣) ولكن لا يتحرك واحد منهم، بل يتهيأ صاحب القصر للدفاع عن ضيفه. وأثناء غياب العجوز يختلى هرنانى بالفتاة ويضيق بوداعة العروس وهدايا العرس. ولكن العروس تخرج من خزانة المجوهرات خنجرًا أعدته للانتحار للتخلص من حياتها. فيطلب منها هرنانى الصفح عنه لأنه شك فيها. ويلح عليها أن تقبل زواجها من الدوق وتعيش فى هدوء بعيدًا عن المشاكل وتعريض حياتها للمخاطر مع قاطع طريق (م ٤).

بالرغم من أن العجوز فاجأ هرنانى ودونيا سول متعانقين إلا أنه لا يُسلّم ضيفه ولا حتى للملك نفسه. بل يقوم بإخفائه داخل مخبأ وراء صورته التى تذكر صاحب البيت بأمجاد أسلافه وتنأى به عن ارتكاب أية خيانة أو غدر بضيفه. بل إنه على استعداد لأن يتخلى عن دونيا سول ليجعل من الملك رهينة (م٦).

بعد أن ذهب الملك بدونيا سول، يكشف هرنانى لصاحب القصر أنه هو أيضًا يحب الفتاة. ويعقد معه اتفاقًا: بعد أن يقتل هرنانى الملك يهب حياته للعجوز، الذى سيذكره بوعده بإطلاق البوق الذى يعطيه إياه.

الفصل الرابع: المقبرة:

فى انتظار تصويت اتحاد المماليك، يلجأ دون كارلوس إلى سراديب «اكس لاشابيل» ويخلو بنفسه طويلاً أمام مقبرة شارلمانى (م ٢) ثم يحبس نفسه داخلها لكى يستمع إلى المتآمرين الذين يضمون هرنانى وردى غوميز وهم يتخذون قراراتهم الأخيرة. ويقترعون على من يتولى طعن الملك. ويكون ذلك من نصيب هرنانى. ثلاث طلقات من المدفع تعلن ارتقاء الملك عرش الامبراطورية. وفى الحال يخرج من المقبرة ويأمر بالقبض على المتآمرين. ولكن صوت السلف (م ٥) شارلمانى يهيب به أن يعفو عن أعدائه، ومن ثم يرغب عن دونيا سول ويزوجها من هرنانى الذى كشف عن حقيقة شخصيته، فإذا هو جان دى آراغون أحد وجهاء أسبانيا. وإذا بالفرحة تُنسى هرنانى حفيظته على الملك وتُنسى الفتاة آلام الشيخ العجوز.

الفصل الخامس: العرش:

تجرى مراسم عرس هرنانى ودونيا سول فى شرفة قصر آراغون فى ساراجوس. وبعد انصراف المدعوين الذين تسلل بينهم شخص غامض يرتدى السواد، يعبر كل من العروسين للآخر عن سعادته بالفوز به وانتهاء الأشجان. غير أن لحن حبهما يقطعه صوت بوق. إنه روى جوميز الذى يذكّر هرنانى بقسمه، ويقدم له السم الذى يحتفظ لنفسه بنصفه الآخر. ويحاول الشابان أن يثنياه عن عزمه. ولما يفشل ذلك كله تنتزع دونيا سول قنينة السم وتتجرع نصفها ويكمل هرنانى عليها. ثم يقتل روى غوميز نفسه فوق جثتى ضحيتيه.

مصادر هوجو وعلاقتها بكورنيى:

الموضوع أسبانى كما هو واضح. وقد صرح بذلك الكاتب نفسه ليفوّت الفرصة على خصومه، فنشر منذ العرض الأول فقرة من أحد المصادر التاريخية التى يزعم أنه اقتبس منها المسرحية. كما يذكر فى الهوامش أربعة مؤلفات رجع إليها، ولعله تعلم الأسبانية قبل كتابة هرنانى.

كذلك نلاحظ بعض أوجه الشبه بين المسرحية وبين مسرحية (فن اكتساب الأصدقاء) لمؤلفها Alarcon وبين مسرحية «الإخلاص للصليب» لصحبها Calderon هذا بالإضافة إلى مسرحيات أخرى لـ Lope de Vega ولكن هذه المسرحيات اطلع عليها هوجو ليس فى مصادرها، ولكن عن طريق أحد المقتبسين والمبسطين لها فى ذلك العصر ويدعى Sismodi وهو رحّالة ومؤرخ وأستاذ سويسرى، وذلك فى كتابه «أدب الجنوب الأروبى» المنشور عام (١٨٢٣). وهو كتاب حافل بقصص الحب والشرف والثأر. كذلك تعددت الاقتباسات من آداب الشمال وبخاصة: ريتشارد لالورشيل وبيرون وشكسبير وجيته.

الحقيقة أنه منذ نجاح كورنى شاعت فى فرنسا سمات الأدب الاسبانى وبخاصة ما يتعلق بالشرف والحب العارم بحيث يمكن اعتبار Hernani كأنها مسرحية السيد Le Cid الرومانسية.

ولعل هوجو يعتبر نفسه عن طيب خاطر (كورينىّ) آخر، بل إنه يحيل خصومه إلى بعض مسرحيات كورينى مثل (دون سانس) و (نيكوميد) لإثبات هذه العلاقة.

كما أنه لم يجد صعوبة فى عقد شبه بين البطلين (هرنانى ودونيا سول) من ناحية، وبطلى مسرحية السيد لكورينى (رودريج وشيمين) من ناحية أخرى، العاطفة نفسها تجمع بينهما، العاطفة الشابة الفياضة العارمة. كما أنهما يتعرضان لنفس المصير الذى يفصل بينهما لدواعى الواجب والشرف، وهى متشابهة فى المسرحيتين.

كذلك يمكن تشبيه عفو أغسطس فى مسرحية (سينا) لكورينى بعفو دون كارلوس فى مسرحية (هرنانى) ذلك العفو الذى أطفأ نار الثأر عند هرنانى كما سبق أن أطفأها أغسطس بعفوه عن سينا.

ومن الجدير بالذكر أن يكون لموليير أيضًا بصماته فى مسرحية هرنانى فبالإضافة إلى سمات الكوميديا اللطيفة فى الشخوص الثانوية، هناك قصة العجوز العاشق الذى يقع فى غرام الفتاة الوصى عليها فهى تذكرنا بمدرسة الزوجات.

المعارك :

إذا كانت مسرحية السيد لكورينى قد أثارت معركة، فإن مسرحية هرنانى قد أثارت معركة فى كل من العرضين اللذين قدما فى فبراير عام ١٨٣٠. وكانت المعركتان بطبيعة الحال بين أنصار الرومانسية وأعدائها من انصار الكلاسيكية. وفى عام ١٨٦٧ بينما فيكتور هوجو فى المنفى، عرضت مسرحية هرنانى بنجاح كبير أطلق عليه البعض معركة هرنانى الثالثة.

أما المعركة الأولى فكانت ليلة الافتتاح فى ٢٥ فبراير ١٨٣٠ ذلك التايخ الذى ظل محفورًا فى ذاكرة الفرنسيين بحروف من نار.

رفض فيكتور هوجو اللجوء إلى الاستعانة بطوائف المشاغبين والبلطجية الذين كان يستخدمهم المؤلفون فى مثل هذه الحالات. واعتمد على الشبان من أنصار الرومانسية المتحمسين لحماية العرض من جمهور الصالة الجاهل المشاغب، وجمهور المقصورات وهو إن كان يبدو هادئًا رزينًا فإنه لم يكن أقل خطورة فى عدوانيته المهذبة..

كان شبان الرومانسيين الذين قرءوا مقدمة كروموبل المفتونون بأفكار الشاعر الكبير وثورته الفنية قد تجمعوا فى المسرح فى مجموعات صغيرة يحمل كل منهم بطاقة حمراء تميزهم. كانوا من أسر طيبة، مثقفين يحبون الفن والأدب والشعر، منهم الكتاب الناشئون ومنهم النقاد ومنهم المصورون ومنهم الموسيقيون ومنهم من تخصص فى النحت أو العمارة ومنهم النقاد، المهم كان كل منهم يتصل بالأدب أو الفن بأية صلة. يصفهم تيوفيل جوتييه قائلاً: «كانوا فرسان المستقبل أبطال الفكر، المدافعين عن الفن الحر. وكان الجمال صفة مشتركة تجمعهم وكذلك الحرية والشباب...».

وتحسبًا لأى عنف أو شغب، فقد تم فتح الأبواب منذ الثانية ظهرًا. واستمر الانتظار ست ساعات فى الظلمة وبدأ الشعور بالجوع. وكان البعض قد أحضر معه خبزًا أو حلوى.

وقبل رفع الستار كانت الجلبة والصخب والضوضاء تطغى على القاعة، وكاد العنف يتحول إلى تماسك بالأيدى لولا الدقات الثلاث.

كانت نظرة واحدة على الجمهور تكفى للاقتناع بأن العرض ليس عرضًا عاديًا. وكذلك الجمهور.

كان هناك نظامان أو حزبان، أو قل جيشان، بل حضارتان. وليس فى ذلك مبالغة. كان البعض الأدبى المهذب لا ينتظر إلا نشوب المعركة لكى ينقض كل حزب على الآخر.

كانت المعركة الأولى يوم سبت. وفى الاثنين التالى كان العرض الثانى وكانت الصحف والنشرات قد ظهرت وكانت تهاجم العرض والجمهور مشيرة إلى أن الكاتب جمع للعرض جمهورًا يليق به، من السفلة والجهلة حولوا القاعة المحترمة إلى خمارة قذرة. وكادت هذه الأخبار التى نشرتها جميع الصحف تثير الجمهور فى العرض الثانى. وتفجر الموقف الذى أمكن السيطرة عليه فى العرض الأول.

وحينما قرأ أنصار هوجو الأخبار سارعوا إلى المسرح فقد أدركوا أن المعركة لم تنته بانتهاء العرض الأول وأن السهرة ستكون ساخنة. وكانوا سعداء لذلك. فقد كانت المعركة أحب إليهم من تحقيق النصر.

ولإن كانت هذه المعارك تدل على شىء فإنها تدل على المكانة الكبيرة للمسرح فى الحركة الرومانسية. فكما أثارت الدراما الرومانسية المعارك فإنها كانت أيضًا مجال الخصومات الأدبية والمجادلات الجمالية وبخاصة إعلان مقدمة كرومويل. ومع كل فلم يكن المسرح هو الفن الذى حققت فيه الرومانسية أكبر نجاح لها.

هرنانى بين الكلاسيكية والرومانسية:

من الكلاسيكية أخذت هذه المسرحية عنصرى الحب والشرف. فالحب، تلك العاطفة الطاغية والشائعة فى التراجيديات الكلاسيكية هو أيضًا العاطفة التى تحرك الشخوص جميعًا فى مسرحية هرنانى. فهو تسلية ولهو عند الملك المتحرر الذى ينشد المتعة، فى حين أنه الفكرة المسيطرة عند العجوز الغيور. أما عند هرنانى، فإن هذه العاطفة، مع أنها لا تقل حدة، إلا أنها أكثر تعقيدًا، فدونيا سول بالنسبة لطريد العدالة تمثل قمة العزاء والسلوى، بل إنه يفضل الموت على أن يحرم منها.

غير أن الثأر بالنسبة له كان سابقًا للحب (٨٨ ـ ١٠٢) وهو لا يحيد عن الثأر حتى لو كان فى ذلك النزول عن دونيا سول (١٦٣٠) ولا يمنع ذلك أن هذا الحب بالنسبة له حب طاغ عارم يجعله يعرض نفسه للأسر لكى ينعم بلحظات منه (١٦٨٢). والحقيقة أنه لن ينعم بهذا الحب بشكل كامل إلا بعد أن يخلصه الامبراطور من عقدة الثأر (١٧٦٥).

أما دونيا سول، فهى تحب بكل بساطة، ورجل واحد هو الذى يهمها فى هذا الوجود. وربما استسلمت لخطة العجوز الوصى عليها، ولكنها منذ عرفت هرنانى لم يعد يشغلها إلا أن تصبح زوجة له (٥١١). ولو لم يعرض الدوق عن مشروع زواجه منها لهربت من قصره. (١٢٥ ـ ١٥٠) مفضلة أن تعيش حياة تحفها المخاطر على زواج غير متكافىء. وإذا حدث أن ارغمها الدوق على الزواج فإنها تتزوج ولكن لكى تنتحر بعد ذلك مباشرة. بل إنها لن تتردد حينما تتأزم الأمور أن تعترف له بحبها لهرنانى.

إن صراع الحب هذا كان سيكون عاديًا مبتذلاً، لو لم يدعمه المؤلف بعاطفة أخرى عظيمة ترفع من قدره وتزيد من نبالته. وهذا ما حققه الكاتب بإضافة العنوان الجانبى النهائى «الشرف القشطالى» فالشخوص جميعًا تدور فى هذا الفلك، فدواعى الشرف هى التى تدفع هرنانى إلى الثأر لأبيه وإلى أن يترك غريمه الملك وهو تحت رحمته مرجئًا الثأر إلى وقت آخر. والشرف هو أيضًا

الذى جعله يتخلى عن وعده لدونيا سول ويطلب منها أن تتزوج الدوق، وهو الذى جعله يسلم نفسه للعجوز الذى أهانه،وهو الذى جعله يتخلى عن الانتقام بعد عفو الإمبراطور، وهو الذى جعله يقبل على الموت ليفى بوعده.

والشرف هو الذى منع دون كارلوس من تسليم خصمه ومبارزة هذا الخصم حينما عرف شخصيته. وأن يشبع حقده، حقد الملك القديم، بعد أن ارتقى إلى الإمبراطور (١٧٨٠). والشرف أيضًا هو الذى اضطر (روى غوميز) إلى أن يستفسر عن سبب وجود زائرى الليل عند الفتاة فى بداية المسرحية. وهو الذى جعله يخفى قاطع الطريق ويتستر عليه، ويعصى الملك برفض تسليم ضيفه إليه.

والشرف أيضًا هو الذى جعله يتآمر ضد المرشح للامبراطورية حينما عرف بأهدافه نحو دونيا سول (١٢٨٧).

كما أن دونيا سول تكشف لنا عن نبلها فهى على شاكلة (شيمين) تتشبث بحبيبها تقديرًا له وإعجابًا به. وهكذا تتلاقى فى هذه المسرحية العاطفية الراسينية مع الشرف الكورنيلى فى إطار تاريخى هو أسبانيا فى القرن السادس عشر أى أوروبا الإقطاعية.

أما عن الرومانسية فى مسرحية «هرنانى» فينبغى أولاً أن نتذكر أن هذه المسرحية جاءت بعد أن كتب هوجو (مقدمة كروميل) بعامين، وأن هذه المسرحية تطبيق للمبادىء التى تضمنتها هذه المقدمة. أول هذه المبادىء المزج بين النوعين. يتجلى فى المزج بين الجانب الكوميدى والجانب الجاد وذلك عن طريق إشراك شخوص معينة تعبر فى سلوكها وأقوالها عن روح الفكاهة والتهريج، مثل المربية ورجال الحاشية بجشعهم وحرصهم على المصلحة.

تحقق هذا الجانب الكوميدى أيضًا عن طريق بعض تصرفات الملك نفسه من ذلك دخوله الخزانة للتخفى وخروجه منها.

ومن ناحية أخرى، إذا كانت التقسيمات الكلاسيكية من فصول ومشاهد موجودة فى المسرحية، إلا أن ما اعتدنا عليه فى المسرحيات الكلاسيكية من سرد واعترافات قد اختفى تمامًا. فجميع الأحداث المهمة تجرى أمام أعيننا حتى ما

يتنافى منها مع المبادىء الكلاسيكية، كذلك فإن بساطة الشخوص وعدم تعقدها لا يجعلها فى حاجة إلى الإضافة فى التحدث عن أنفسها أو عمل تحليلات لذواتها. بل إن المونولوجات الأربعة التى تشتمل عليها المسرحية (المشهد الرابع من الفصل الأول والمشهدين الثانى والخامس من الفصل الرابع المشهد الرابع من الفصل الخامس) من الممكن الاستغناء عنها دون الإضرار الدرامى، فهذه المشاهد تعد نوعًا من الغنائية أكثر منها تعبيرًا عن المشاعر أو تأثيرًا فى الأحداث.

نضيف إلى ذلك أن تسلسل الفعل فى المسرحية ليس منطقيًا. فهناك مشاهد تتقدم الأحداث ومن شأنها أن تجعلها بطيئة (المشهد الأول من الفصل الثانى والمشهد الأول من الفصل الرابع والمشهد الأول من الفصل الخامس) بل إن أحداث المسرحية كان من الممكن أن تنتهى بإنتهاء الفصل الرابع الذى يمثل الخاتمة السياسية للمسرحية، لو لم يلجأ المؤلف إلى فكرة البوق الساذجة لكى يُبسُط الأحداث حتى الفصل الخامس، أى بالنهاية العاطفية الإستعراضية. وفى هذا اختلاف بين عن التراجيديا الكلاسيكية التى يقتصر فيها دور الفصل الرابع على التمهيد لحل الأزمة التى تكون فى الفصل التالى. بل إن كل فصل فى هرنانى يشكل كلا فى حد ذاته، بحيث يطلق عليه الكاتب عنوانًا مستقلاً. وكانت مهمة الكاتب هى تحقيق التوازن بين الفصول، وذلك بالتعامل على مستوى المنظور لأعلى مستوى الفكر.

والحقيقة أن جانب المنظور فى المسرحية يعد ضخمًا، كما أنه شديد التنوع: فمن حاشية ملكية إلى قرع أجراس إلى مشاعل وسيوف ومظاهر عسكرية وتآمر ومكائد. كذلك فإن هناك اعتناء كبيرًا بالملابس وبتنوعها. والتنوع نفسه نجده فى الديكورات.

ومن ناحية أخرى فإن التنقل عبر الأزمان وهو أيضًا تنقل عبر الأماكن يتيح الفرصة لعرض المزيد من الأحداث العنيفة المتجددة. يتجلى فيها «اللون المحلى» ويستعرض إمكانياته. كل ذلك كان من شأنه طغيان الجلبة الظاهرية بدلاً من الإيحاء الهادىء الذى تمارسه التراجيديا الكلاسيكية. كما حدا ذلك أيضًا بالكاتب إلى إلغاء وحدتى الزمان والمكان.

وإذا كان كل ذلك يدخل فى باب التجديد، إلا أن ما نأخذه على هوجو بنوع خاص هو عدم التزامه بوحدة الفعل، فهو تارة عاطفى (ثلاثة رجال أمام امرأة) وتارة تاريخى (انتخابات الإمبراطورية) وتارة سياسى واجتماعى (الاقطاع واللصوصية وقطّاع الطرق فى أسبانيا).

ومن ناحية أخرى فإن شخوص المسرحية والمشاعر التى تحركهم تحمل بصمات العصر وهو عام ١٨٣٠. ونقصد بذلك العواطف الفياضة بل والقاتلة التى تجلب على أصحابها، وهم منبوذون من المجتمع، تعاطف المتفرجين وشفقتهم.

أما فيما يختص باللغة، فقد جرى عليها أيضًا الرغبة فى التحرر والانطلاق من القيود التى طبقت على المضمون. فالبحر المسمى السكندرى جاء أكثر مرونة، كما أن اللغة تعبر عن الواقعية حتى درجة التبذل. وقد أراد هوجو فى هذا الصدد أكثر من غيره أن يدلل على ما فى جعبة التجديد والمدرسة الجديدة من إمكانيات وطموحات.

هرنانى فى ميزان النقد:

من المثالب التى يأخذها النقاد على مسرحية هرنانى أولاً: أن شخوصها ليسوا شخوصًا أو بمعنى أدق ليسوا نماذج بشرية بالرغم من عناوين الفصول التى وضعها المؤلف تخص كل فصل بنموذج بشرى (الملك، قاطع الطريق.... ألخ) فالملك فى المسرحية ليس إلا ملكًا ما، لا يجمع فى شخصيته صفات الملك العامة التى تجعل منه نموذجًا للملك. وكذلك الشيخ وقاطع الطريق، نستثنى من ذلك بعض اللمسات الخاصة.

أما الشخصية فى مجملها فهى تفتقر إلى العمومية. ومن ثم لا تتضمن الملامح الإنسانية التى يمكن أن تحرك عواطف المتفرجين ومشاعرهم. فالشخوص حافلة بالمتناقضات التى لا تتفق وما ينبغى أن تكون عليه فى أقوالها وتصرفاتها. اللهم إلاّ دونيا سول التى تتجلى فيها صفات الفتاة العاشقة التى تعيش للحب. فجاءت تصرفاتها منسقة مع الشخصية، ومع ذلك فإن هذه التصرفات لا تخلو فى بعض المشاهد من غرابة.

ولعل هذه السطحية تبدو أوضح فى الأحداث. وهذا أمر طبيعى، لأن شخوصًا هذا شأنهم من التفكك، لا يمكن أن ننتظر منهم إتساقًا فى الأحداث، ومن ثم كان على المؤلف أن يحل محلهم ويوجه الأحداث. وعلى ذلك فقد كثرت المفاجآت المسرحية التى لا يخلو منها فصل من فصول، وأصبح المؤلف هو الذى ينظم خروج الشخوص ووصولها، وهو الذى ينقذهم من الموت، وهو الذى يخفيهم عن أعدائهم بالتنكير، وهو الذى يفتح البلاكارات ويفتح المقابر. ومع ذلك فقد استطاع هوجو الشاعر العظيم أن يعوض الجوانب النفسية والتقانية بدفق شاعريته التى لا تبارى. سخر هوجو هذه الشاعرية فى إجلاء جانب الفتوة أو الشبابية الذى يعد هو الطابع العام للمسرحية. فالمسرحية نفسها فتية كأبطالها وكمؤلفها أيضًا: دونيا سول فى السابعة عشرة، والدون كارلوس فى التاسعة عشرة، وهرنانى فى العشرين. وهوجو نفسه فى السابعة والعشرين. والمسرحية فى ذلك أشبه بمسرحية «السيد» لكورنى. وما من شك فى أن هذه الفتوة أو الشبابية هى التى أثارت إعجاب المعاصرين وحققت النجاح للمسرحيتين.

وحتى يتكامل لنا فهم المسرحية وما فيها من ملامح رومانسية، ينبغى أن نشير إلى أنّ هوجو وهو يصور شخصية هرنانى إنما كان يفكر فى نفسه، فهرنانى هو هوجو، هو الشاعر الطموح فى لغته وفى أوزانه، الشاعر الذى لا يتردد أمام التناقضات فى رسم شخوصه الذين جاءوا فى معظمهم شخوصًا مزدوجة. بل إن هرنانى أيضًا هو الشاعر هوجو فى حياته العاطفية والسياسية والأدبية. لدرجة أن البعض يرى أن هوجو الشاب الذى تزوج من آديل فوشيه عام ١٨٢٢ (المسرحية كتبت عام ١٨٣٠) لم يفعل شيئًا فى وضع هذه المسرحية سوى أنه نظم شعرا الخطابات الغرامية التى كان قد كتبها لخطبته (خطابات إلى الخطيبة)، لكى يصور هرنانى فى صورة الفتى العاشق الغيور، المرتاب. وهو فى الحقيقة إنما يرسم صورة لنفسه.

كذلك فإن المتتبع لحياة هوجو يدرك أن تحامل الشاعر على النظام الملكى إنما يعبر عن تحوله الشخصى من الملكية إلى الليبراليّة وبالذات حينما جاءت ثورة ١٨٣٠ لكى تبرر مسلكه وتقره على تحوله. وإذا كانت شخصية نابليون واضحة

المعالم فى شخصية شارلمانىّ، فلماذا لا نرى أيضًا فى الملك المرشح للإمبراطورية الشاعر نفسه فى طموحاته نحو إمبراطورية الفكر أو إمبراطورية الشعر؟

إن أبياتًا بعينها فى المونولوج الذى يعبر فيه دون كارلوس عن طموحاته التى هى طموحات هوجو نفسه:

«تلك هى الكلمة الأخير!... أوه! الإمبراطورية! الإمبراطورية!

ماذا يهمنى! إننى قاب قوسين أو أدنى منها. وهى تروقنى.

«بل هناك ما يهتف بى قائلاً: ستنالها!.. وسأنالها».

ڤيكتور هوجو كما يراه أوجين يونسكو:

قبل وفاته بعام، نشر أوجين يونسكو بحثًا طريفًا كان قد كتبه فى مطلع حياته الأدبية عام (١٩٣٥) لإحدى المجلات الرومانية بعنوان «الهوجيات» أو حياة فيكتور هوجو المضحكة المبكية. والبحث الذى يظهر فى صورة جادة بل وخطيرة هو نقد لاذع لكاتب فرنسا الأعظم فيكتور هوجو، الذى يعده الفرنسيون كاتبهم القومى. فهو فى رأى يونسكو نكرة، مغرور، أجوف أو (منفوخ على الفاضى)... ألخ.

وإذا كانت الآراء الواردة فى هذه الدراسة تجذب القارىء لغرابتها، فهى من ناحية أخرى تتضمن الكثير من النظرات التى نصادفها فى مسرح يونسكو وعلى وجه التخصيص فى مسرحيات المغنية الصلعاء والدرس والكراسى والخراتيت والملك يموت. فقبل أن يسخر يونسكو فى هذه المسرحيات من ألية اللغة البشرية ومن شراسة العظمة ومن الشيوعية ومن النظم الجماعية الشمولية بشكل عام، كان قد أبرز ذلك كله فى تعرضه لشخصية فيكتور هوجو بالنقد والتجريح. إن المتأمل فى هذا البحث الطريف عن أشهر كتاب فرنسا واغزرهم إنتاجًا، يجد الدليل الدامغ على أن شعور يونسكو العدائى نحو كل ما يتسم بالخداع والزيف والتضليل، وولعه الشديد بكل ما هو حق وصادق وأصيل، هذا الشعور كان يعتمل فى نفس يونسكو حتى قبل أن يكتب روائعه المسرحية.

بعد مناقشة قصيرة حول مفهوم المقابلة الصحفية وأنواعها.

ينتقل الناقد بيير بونسين إلى موضوع المقابلة الصحفية وهو فيكتور هوجو وما أثاره يونسكو من آراء مثيرة عن شاعر فرنسا الأعظم.

- هل تتخيل «فيكتور هوجو» فى مقابلة صحفية؟ وما من شك أنه سيبدو فى قمة العظمة والفخامة والمهابة.

- أوه! طبعًا طبعًا، عن هذا كله حدث ولا حرج. بل وكان سينبرى متحدثًا بالقافية والعروض متقعرًا فى بحور الشعر من رجز وطويل.

- هب أنك فى مقابلة صحفية مع فيكتور هوجو. ما الأسئلة التى كنت ستوجهها إليه؟

- حاليًا، أنا لا أعرف فيكتور هوجو.

- حقًا؟ هل تبغضه لهذه الدرجة؟

- أنا لا أمزح. لأن هذا الكتاب عن حياة فيكتور هوجو المضحكة والمبكية، كتبته فى رومانيا قبل زمن طويل، وأنا فى الخامسة والعشرين من عمرى. كان اتجاهى فى ذلك الوقت فى الكتابة يتسم بالدقة العملية والغرابة فى الوقت نفسه. ومن ثم كان طابع النقد اللاذع الذى يميز هذه الدراسة وأيضًا الجدية التى تطبعها.

- هذه «الهوجيات» أو الدراسة التى تتناول حياة هوجو، توحى بأنها نوع من الهجوم السريالى. فقد حمل السرياليون أيضًا حملة شعواء على بعض الكتاب مثل Barre's بارّس وأناتول فرانس Anatolle France.

- الحقيقة أننى فى هذا الكتاب أحاكم فيكتور هوجو حتى بلوغه الخامسة والأربعين. ولكنه كان قد أصبح مدعاة للسخرية والضحك. لاحظ أننى شخصيًا أرى أن كل أديب متأدب هو مدعاة للسخرية والضحك.

- فى عام ١٩٣٥ ماذا كنت تقرأ باللغة الفرنسية؟

- الترجمات الأولى لأعمال «كافكا» كذلك كنت أقرأ أعمال، بروست ورامبو وملارميه و ڤاليرى» وبوصفى قارئًا، كنت متأثرًا جدًا بمقولة ڤاليرى: «اقبض على الخطابة والو رقبتها». ولذلك فإن ڤيكتور هوجو بدا فى ذلك العصر خطيبًا متحذلقًا بشعًا.

ـ ولم تتردد فى التشهير بهذه الخطابة بصورة جادة، كأنك بصدد عملية نقد حقيقية.

ـ لقد قمت بذلك على أكمل وجه. والطريف أنه حينما اطلعت على هذا البحث مؤخرًا، وجدته يتضمن شواهد لعدد من النقاد المشهورين فى الثلاثينيات الذين اختفوا الآن من ساحة النقد تمامًا.

ـ هؤلاء النقاد وان عليهم الدهر هم أيضًا!

ـ أجل. وهذا هو شأن النقد. بالمناسبة، كان بعض النقاد يضيقون بمسرحياتى لمجرد أنها تتضمن فكرًا يخالف فكرهم. ومن ثم كان كل ما كتبه مرفوضًا فى نظرهم. كذلك فإن بعض النقاد رفضوا مشاهدة مسرحياتى الأخيرة لأننى وقعت مع الكاتب «آربال» على منشور يهاجم الكاتب الالمانى «برتولد برشت». فالواقع أن بعض كبار النقاد ما يزالون يؤمنون بالأدب.

ـ إن من يقرأ بحثك عن هوجو يخلص إلى أنه يؤكد على هذه الحقيقة التى تبزها فى ثنايا البحث والتى تقول بأنه ليس هناك معايير للنقد، إذ من الممكن تأكيد أى شىء.

ـ بالضبط. فى عام ١٩٣٤ كنت قد نشرت فى «بوخارست» كتابا آخر ستقوم ابنتى بترجمته إلى اللغة الفرنسية قريبا، عنوانه «لا» وكان عبارة عن مجموعة من المقالات، منها عدد من الدراسات حاولت فيها أن اثبت أن أكبر شعراء رومانيا فى ذلك العصر لا يساوى شيئًا فى ميزان النقد، ولا قيمة له على الاطلاق، مع أنى كنت من المعجبين به. وكانت فضيحة. انبرى على أثرها النقاد فى رد الهجوم وإغراقى بسيل من السباب والشتائم. وبعد أن هدأت العاصفة. قمت بنشر مجموعة أخرى من الدراسات حول الشاعر نفسه أثبت فيها أنه شاعر عظيم. وهكذا انتهت حياتى كناقد أدبى، لأننى لم أكن جادًا فى آرائى. فى حين أن الناقد الأدبى ينبغى أن يكون جادًا. وكتابى عن فيكتور هوجو خرج بهذا الأسلوب، وبهذه الروح، بمزيج من الصراحة والخبث. بلا أمانة كما يقولون.

ـ ولكنها أصبحت أمانة فى النهاية.

ـ نعم. فقد انتهى بى الأمر إلى أننى أصبحت أؤمن بما أوردت فى الكتاب، وهو أن فيكتور هوجو المتأدب ما هو إلا دجال مشعوذ. تصور أنه حينما ماتت ابنته «ليوبولدين» سارع إلى نظم قصيدة رثاء فيها مثل هذه الخصوصيات لا يجب أن تعرض هكذا على الملأ. أنا شخصيًا، حينما أكتب عن خصوصياتى، أو حينما أدون يومياتى، كما فعلت فى بعض كتبى، أكون مثل فيكتور هوجو، بل مثل جميع كتاب العالم، فى حين أن الاعتراف الحقيقى يكون فى الصمت. ولكن الصمت هو نقيض الأدب على أية حال فإن نقطة البداية فى أى أدب سواء كان خطابيا كما كان على عهد هوجو أو لامرتين أو موسيه أو فينى، أو رمزيًا أو سرياليًا، أقول إن نقطة البداية دائمًا تكون الدجل.

ـ أنت تقول فى كتابك إن فيكتور هوجو يعمل من الذبابة فيلا أو من الحبة قبة، كما يقولون، فى حين أن الكاتب الحقيقى هو من يعمل عكس ذلك. وفى معرض تأكيدك على أن الشعر صرخة وليس خطبة، فأنت تهاجم أسلوب هوجو فى الشعر وإسرافه فى استعمال الاستعارات والكنايات البلاغية بلا ضرورة، كما تهاجم آلية اللغة عنده. إن آلية اللغة هذه هى بالذات ما تهاجمه أنت فى أعمالك المسرحية، ابتداء من مسرحية المغنية الصلعاء.

ـ هذا صحيح، ولكن التوليدات والتخريجات اللغوية عند فيكتور هوجو على الأقل لها معنى. فى حين أن التخريجات والتوليدات اللغوية التى ضمنتها مسرحياتى المختلفة هى من الألفاظ اللا معقولة. ومع ذلك فيمكن أن نقول إن آلية اللغة كانت موجودة على عهد هوجو، ووقع هو فيها، لذلك فقد قمت أنا بمهاجمته.

ـ كنت دائمًا تركز على أهمية الكتاب وليس الكاتب نفسه أو ترجمة حياته. وفى أحاديثك مع الناقد «كلود بونفوا» Claude Bonefoy تقول إن تايخ الأدب بأسره، بالصورة التى يكتب بها الآن، ما هو إلا تاريخ بوابين.... فالذى يهم مؤرخى الأدب ليس الحقائق العالمية وإنما الاعترافات الشخصية، أى «ثقب الباب».... ومع ذلك فهو بالضبط ما تفعله أنت مع فيكتور هوجو. فلكى تهدم أعماله الأدبية، فإنك تنظر من ثقب الباب، وتروى للقارىء مشكلاته الخاصة وزلاته وهفواته وطبيعته الوصولية.

- ماذا كنت تتوقع إذن؟ إنى أعترف أننى أنا أيضًا بواب.

- إن ما تأخذه على فيكتور هوجو ويرد فى ثنايا كتابك عنه هو عدم صدقه وغروره وافتتانه بنفسه، وتعطشه للوصول، وتحرقه الشديد ليكون عبقرية. ثم بلاغته، وعدم انفعاله بما يكتب، وضعف التعبير. هذا بعض ما جاء فى كتابك، وما لم أذكره أشد قسوة.

هذا التحامل الشديد من جانبك، ألا يُعد دفاعًا منك فى مواجهة نفسك؟ ألست فى الواقع تكره فيكتور هوجو؟

- أنا أكره شعره كله تقريبًا ومسرحه. أذكر أنى شاهدت مع زوجتى فى الثلاثينيات إحدى مسرحياته وهى هرنانى.. كنا نتلوى من الضحك تحت وقع نظرات جارنا المستهجنة لتصرفنا، وكان رجلاً ذا لحية بيضاء غطى صدره بالأوسمة والنياشين. ومع ذلك فهناك أعمال لفيكتور هوجو كنت أجد متعة فى قراءتها مثل «البؤساء» و «نوتردام دى بارى» إنه فى رواياته الملحمية الكبرى يبلغ شاو «بالزاك» ولا يتحدث عن نفسه. ويصور لنا عالمًا تتحرك فيه شخوص أخرى غيره. إن الأدب فى هذه الحالة حينما يصبح ملحميًا لا يكون دجلاً بل يصبح صورة للعالم. ومما يؤسف له أن فيكتور هوجو كان مغرورًا أكثر من اللازم فتجاوز هذه الحدود. كان دائمًا يريد أن يكون فيكتور هوجو، وحينما أصبح كذلك، لم ينس حتى فى اخص الخصوصيات أنه فيكتور هوجو العظيم. من ذلك يحكى أنه فى عام ١٨٧٠، أثناء الحرب، زار فيكتور هوجو المستشفى ورأى مصابًا فى حالة خطرة فقد إحدى ذراعيه، فشدّ هوجو على يده وقال له «من أين أنت أيها الفتى الهمام»؟ فأجابه المصاب قائلاً «من بيزانسون» فما كان من هوجو إلا أن أردف قائلاً بكل فخر واعتزاز: «مثلى أنا ....» أنا دائمًا، أنا ..... والأمثلة كثيرة لا تحصى، منها على سبيل التمثيل لا الحصر، ما يروى عن معاملته لمشوقته «تيريز بيار» Thérése Biar حينما تم ضبطه معها فى حالة تلبس، ما كان إلا أن تنكر لها بطريقة خسيسة، ولم يهتم إلا بالمحافظة على سمعته من الفضحية. الواقع الذى لا جدال فيه أن فيكتور هوجو كان فى بعض تصرفاته بالغ القسوة والوحشية.

- الحقيقة أن ما تأخذه أنت على شخص فيكتور هوجو وما نصادفه أيضًا فى مسرحياتك، هو الوحشية التى يتصف بها العظيم، أو بتعبير آخر هو وحشية العظمة.

- بكل تأكيد. الشخص العظيم تصيبه الوحشية حينما يدرك أنه عظيم، ولا يمكن أن نغفر له ذلك، إلا إذا نسى هذه الحقيقة. إن (بودلير) أو (رامبو) لم يكن يدرك كل منهما أنه عظيم، ولذلك فأنا أفضلهما ألف مرة على فيكتور هوجو. ولكن فى الواقع أن فى كل كاتب يرقد رجل عظيم. فالكاتب أشبه بالملازم فى الجيش الذى يريد أن يصبح لواء، أو أشبه بالقس الذى يريد أن يصبح كاردينالا. إن فى أعماقه مسحة من الغرور ومن التحرق إلى المجد، وإلاّ للزم الصمت.

- إذن فالغرور والتعطش إلى المجد موجودان بداخلك أنت أيضًا؟

- طبعًا! وهذا ما ألوم عليه نفسى.... كنت أتمنى حياة أخرى.... أن أكون راهبًا أو قسًا، مثلاً.

- الآن تقول ذلك، وخلفك هذا الإنتاج الضخم. هو الغرور أيضًا، أو دلال الكاتب؟

- تستطيع أن تسميه كذلك.

- هناك عيب آخر تأخذه على فيكتور هوجو، ولكن لا يمكن أن نرميك به، ألا وهو روح الفكاهة التى تخلو منها أعماله. إنه جاد دائمًا وأبدًا.

- إن السبب الوحيد الذى يبرر عملية الكتابة هو أنها نوع من اللعب، الكاتب يدرك أنه يمزح، والأدب نوع من أنواع المزاح. وأسوأ ما فى الكاتب هو أنه يأخذ العملية مأخذ الجد، وبالذات إذا اعتقد أنه رجل له رسالة. ولعل أفضل موقف فى هذا الصدد هو موقف الكاتب الروسى الأصل نابو كوف Nabokov الذى سئل مرة إذا كان يحمل رسالة معينة فأجاب قائلاً: «كلا، فأنا لست ساعى بريد».

- مما تأخذه أيضًا على فيكتور هوجو أنه روى أن الملك لويس فيليب غلبه النوم مرة، وهو جالس فى حضرة الشاعر. ثم تعلق على ذلك قائلاً: «هذا

النعاس، انحنى له هوجو احترامًا وتبجيلاً، أما أنا فلو حدث هذا أمامى، لعبرت عن ضيقى وقطبت له جبينى» بصراحة، هل يمكن أن يصدر عنك هذا الفعل، يعنى هل يمكن أن تقطب جبينك أمام رئيس جمهورية يغلبه النعاس خلال حديث له معك؟

- آه. طبعًا، أقصد كلا.... فى مثل هذا الموقف، قد انصرف من المجلس على أطراف أصابعى. وقد اقطب جبينى إذا كان يوجد فى المجلس من يرانى، أما إذا لم يكن هناك أحد، فما الفائدة؟

- ذات مرة وعدت جمهورك بأن تروى وتصف له احتضار فيكتور هوجو وموته بعد ذلك. حينما كتب مسرحيتك المعروفة الملك يموت هل كنت تفى بما قطعته على نفسك؟

- لا شك أن فى هذه المسرحية بعض الذكريات والخواطر. إن أطرف ما فى حياة فيكتور هوجو وأبعث ما فيها على الحزن والأسى فى الوقت نفسه هى أواخر أيامه، منذ نفيه حتى شيعت جنازته. كانت جنازة مهيبة اشتركت فيها المومسات. إن فيكتور هوجو فى نظرى هو مثال لما أطلقُ عليه مركب العظمة أو الإنسان الملك. مما يستحق معه أن اصف ملابسات موته. وإذا جاءت بعض مسرحياتى متضمنة لبعض أقوالى عنه، فذلك أنى كنت صريحًا وصادقًا للغاية بالرغم منى.

سعادة لم تتم:

﴿هرنانى - الفصل الخامس، المشهد الثالث﴾

(دونيا سول - هرنانى)

دونيا سول

... تعال اشهد معى هذا الليل الجميل

(تتقدم إلى درابزين الشرفة)

يادوقى، لحظة واحدة!

ترى وتستنشق.

كل شيء قد خبا، المشاعل وموسيقى الاحتفال.

لا شيء سوانا نحن والليل، سعادة كاملة.

قل لى. ألا تعتقد أن الطبيعة وهى تغفو تسهر علينا وتحنو؟

ما من سحابة فى السماء. كل شيء مثلنا يخلد للراحة.

تعال استنشق معى الهواء المعطر بأريج الزهور.

انظر. لا أنوار ولا أصوات كل شيء سكن

قبل قليل كان القمر يصعد فى أفق السماء

حينما كنت تكلمنى، كان ضوؤه الخافت وصوتك الحانى

يمسان قلبى معًا

كنت أشعر بالسعادة والطمأنينه، آه ياحبيبى

وقد تمنيت أن أموت فى هذه اللحظة

هرنانى

آه! منذا لا ينسى كل شيء لسماع هذا الصوت السماوى

كلامك غناء لم يبق فيه أثر لبشر

وكمسافر يحمله نهر يسرى على الماء فى أمسية صيف رائعة

ويمر على مئات السهول المزهرة،

فإن عقلى المفتون يهيم فى أحلامك

دونيا سول

هذا السكون ممعن فى السواد، وهذا الهدوء يتجاوز الأعماق

قل لى، ألا تحب أن ترى نجمة فى الأفق؟

أو أن صوتًا رقيقًا عذبًا يخرج فجأة من الليل

فينطلق شاديًا؟...

هرنانى (باسمًا)

هذه نزة منك!

قبل قليل كنا نفر من الأنوار ومن الأغانى

دونيا سول

الحفل الراقص! ولكن طائرًا يصدح فى الحقول

بلبلا تائها فى الظلام، فى الأعشاب

أو نايًا على البعد!... لأن الموسيقى عذبة

تطرب الأرواح، وهى كالكورس الإلهى

توقظ ألف صوت يغنى فى القلوب

آه! كم سيكون ذلك رائعا!

(يسمع صوت بوق من بعيد فى الظلام)

يا إلهى! لقد استجيبت دعوتى!

هرنانى (مرتعدًا، على حدة)

آه! أيتها البائسة!

دونيا سول

ملك فى السماء فهم مقصدى

هو ملكك على ما أظن!

هرنانى (بمرارة)

نعم. يا ملاكى الحبيب.

(البوق يسمع مرة أخرى - على حدة)

مرة أخرى!

دونيا سول (مبتسمة)

دون جوان، هذا صوت بوقك.

هرنانى

أليس كذلك؟

دونيا سول

فى هذا اللحن الليلى هل تشدوان مناصفة؟

هرنانى

مناصفة، نعم. لقد قلتها بنفسك.

دونيا سول

حفل عابس!

أوه! أنا أفضل صوت البوق فى الغابات.

(البوق يسمع من جديد)

هرنانى (على حدة)

آه! النمر هناك يزأر يريد فريسته.

دونيا سول

دون جوان، هذا الانسجام يملأ القلب بالسعادة.

هرنانى (ينهض حانقاً)

ادعونى هرنانى: ! أدعونى هرنانى!

فهذا الاسم المشئوم مايزال يتعلق بى.

دونيا سول (مضطربة)

ماذا بك؟

هرنانى

العجوز!

دونيا سول

يا إلهى! ما هذه النظرات الكئيبة!

ماذا بك؟

هرنانى

العجوز، الذى يضحك فى الظلمات!

ألا ترينه؟

دونيا سول

أين تشرد؟

من هذا العجوز؟

هرنانى

العجوز!

دونيا سول (وهى تخر على ركبتيها)

وأنا أجثو على ركبتى

أتوسل إليك أخبرنى بالسر الذى يمزقك

ماذا بك؟

هرنانى

لقد أقسمت على ذلك

دونيا سول

أقسمت؟

(تتابع حركاته بقلق. تتوقف فجأة وتضع يدها فوق جبينه)

هرنانى (على حدة)

ماذا كنت سأقول؟

فلنعفها من ذلك.

(عاليا)

أنا، لا شىء. عم كنت أحدثك؟

دونيا سول

لقد قلت...

هرنانى

كلا، كلا. كنت مضطرب الفكر.

بى وعكة بسيطة. لا تنزعجى لذلك.

دونيا سول

هل تحتاج إلى شىء من الخادمة؟

(البوق يسمع من جديد)

هرنانى (على حدة)

يريده! يريده! لقد أعطيته وعدى.

(باحثًا فى حزامه بلا سيف ولا خنجر)

لا شىء!

هذا واجب الأداء؟ . آه...

دونيا سول

أنت تتألم إذن؟

هرنانى

جرح قديم كان يبدو أنه التأم،

يعود فيفتح من جديد.

(على حدة)

فلنبعدها!

(عاليا)

دونيا سول، ياحبيبتى،...

اسمعى. تلك العلبة التى كنت أحملها معى

فى الأيام العصيبة....

دونيا سول

أعرف ما تقصد.

حسنًا، ماذا تريد منها؟

هرنانى

بداخلها قنينة،

بها إكسير يمكن أن يضع حدًا لما أشعر به من ألم.

هيا اذهبى!

دونيا سول

سأذهب حالاً، يا مولاى.

(تخرج من حجرة العرس)

صورة لمعركة مسرحية «هرناني» داخل المسرح.







مسرحية هرناني.

Alfred Jarry

(1873 - 1907)

الفريد چارى

ثــورة الفـن المعاصر
أو
إبداع الأطفال المدمر

الفريد جارى

لقد أردت أن يرفع الستار، فإذا المسرح أمام الجمهور كالمرآة، يرى خلالها صورته وهو بقرنى ثور وجسد تنين، وذلك بقدر بشاعة مابه من رذائل... لقد أردت أن أهز الجمهور حتى يزمجر كالدببة فنعرف مكانه ونتعرف مكانته.

(الفريد جارى)

إن من الانصاف أن نقول: إن الفريد جارى ليس فقط مبعوث المسرح الحديث، وإنما هو أيضًا باعث العصر الحديث بقيمه ومعتقداته.

(هنرى بيهار)

على الرغم من مكان الصدارة الذى يشغله «الفريد جارى» فى موجة الحداثة والتجديد فى مختلف فنون الأدب والمسرح بالذات، ليس فى فرنسا وحدها وإنما فى العالم أجمع، أقول على الرغم من ذلك فإن هذا الكاتب الشاب يكاد أن يكون مجهولاً تمامًا بالنسبة لنا على المستوى الأكاديمى التخصصى وعلى المستوى الثقافى العام.

وإذا كانت هذه حقيقة تثير الأسف، فإن مايزيد من حدة هذا الأسف مرور قرن من الزمان على ظهور المسرحية التى كتبها «الفريد جارى» وعرضها على أحد مسارح باريس ليقيم الدنيا ويقعدها فى أكبر معركة أدبية وفنية بعد معركة «هرنانى» وفيكتور هوجو.

وإحقاقًا للحق أقول إن القارىء العربى استطاع قبل سنوات قليلة الحصول على ترجمة الأعمال المسرحية «لأفريد چارى» بفضل سلسلة من المسرح العالمى التى تصدر فى الكويت والتى نشرت هذه الأعمال فى ثلاثة أعداد متتالية.

بعد نشر هذه الترجمة بأربع سنوات، قامت فرقة مسرح الهناجر الناشئة بعرضها بعد تمصيرها، على مسرح المركز الثقافى الفرنسى بالمنيرة.

وقبل سنوات قامت الفرقة المسرحية المذكورة بتقديم هذا العرض ضمن عروض مهرجان المسرح العالمى فى فرنسا بوصفه العمل الذى يمثل مصر فى هذا المهرجان العالمى.

ولكى نحكم على أهمة «الفريد جارى» فى الخارج، إذا استثنينا وطنه فرنسا، نجد فى انجلترا مثلاً أكثر من عشر ترجمات مختلفة لأعماله، وحوالى عشرين كتابا متخصصًا فى هذا الكاتب وأعماله. كما أن المسارح الإنجليزية قدمت مسرحياته أكثر من عشرين مرة عن طريق فرق محترفة، بالاضافة إلى عدد من عروض فرق الهواة وأغلبها من الطلاب.

إن أول مايلفت النظر فى «الفريد جارى» ويجبرنا على الاهتمام به والاستفادة من دراسة أعماله، هو أن مولد المسرح السيريالى لم يبدأ، كما يظن الكثيرون، بصدور المنشور الذى أعلن عن مولد هذه الحركة فى عام ١٩٢٤، كذلك فإن حركة الطليعة المشهورة لم تبدأ فى الخمسينيات كما هو شائع، وإنما كانت البداية الفعلية لهاتين الحركتين (السيريالية والطليعية) فى عام ١٨٩٦ وبالتحديد ليلة العاشر من ديسمبر حينما قام الفريد جارى ابن السابعة عشرة بتفجير قنبلته المسرحية بعنوان «أوبو ملكا» فى أهم مسرح فى العاصمة الفرنسية، حينما دوت أقذر كلمة يمكن أن يسمعها إنسان فى قاعة «مسرح الأوفر» أمام جمهور الطبقة الراقية فى باريس، الكلمة التى أطلقها فى بداية العرض بطل المسرحية وكأنه يوجهها إلى الجمهور الذى فقد توازنه من شدة الصدمة.

قبل أن نستطرد فى الظروف التى واكبت هذا العرض الغريب، ينبغى أن نعود إلى الوراء قليلاً، إلى شباب الكاتب نفسه، حينما كان طالبًا فى المدرسة الثانوية،

فهناك وحينذاك اكتشف الكاتب الناشىء بطله الأسطورى، الذى أصبح فيما بعد سمة مميزة ليس للأدب وحسب، وإنما للعصر الذى نعيش فيه.

ولكن، لماذا لانوغل فى الرجوع إلى الوراء فنبدأ بطفولة «جارى» فالحقيقة أن «جارى» مر بطفولة غير عادية يكفى أن نقول إنه نشأ بين أبوين «شاذين»، كما ظهرت عليه بوادر الشذوذ أو الموهبة (فكلاهما وجهان لعملة واحدة) منذ صغره. كل ذلك لانريد الرجوع إليه من قبيل الطرف أو الحكايات المسلية، وإنما لأنه ترك بصماته فى الكاتب وفى إنتاجه كما سنرى.

مقدمة عامة

بقلم المترجم

ولد «الفريد جارى» فى مدينة «لافال» مركز مقاطعة «ماايين» غرب باريس وذلك فى الثامن من سبتمبر عام ١٨٧٣ من أسرة متواضعة من صميم الشعب. ولكن الملاحظ على هذه الأسرة أنها دأبت عن قصد، أو قدر لها بمحض المصادفة، أن ترتقى فى السلم الاجتماعى. فإذا عدنا إلى أصولها الأولى المعروفة فى القرن الثامن عشر، وجدنا الجد الأكبر «جوليان رينية» يتحول عن مهنة البناء التى كان يمارسها آباؤه إلى مهنة النجارة، هذا فى حد ذاته نوع من الارتقاء. درجة أخرى من الرقى تتحقق على يدى «أنسليم» وهو ابن «جوليان رينيه». ولعله كان على درجة من الذكاء والطموح، إذ هجر العمل اليدوى (النجارة) لينخرط فى التجارة. بل لقد استغل خبرته بالأعمال واشترك مع أحد الأغنياء فى إقامة مصنع للنسيج وهى الصناعة المحلية التى تشتهر بها مدينة «لافال». وهكذا صعد «أنسليم» درجة أخرى فى السلم الاجتماعى: فمن حفيد لبناء إلى ابن نجار إلى واحد من رجال الأعمال. ذلك مانطالعه فى صحيفة أحواله حينما تزوج «كارولين كيرنست» فى السادس عشر من يوليو عام ١٨٦٣. وبهذا الزواج يؤكد «أنسليم» انتماءه إلى طبقة البورجوازية. فزوجه هى ابنة قاضى الصلح فى الدائرة.

وإذا كان كاتبنا قد ورث هذا الطموح الشديد عن أسرة والده بالذات، فقد ورث عن أسرة أمه بل وعن أمه بالذات صفات أخرى.

كان القاضى «كيرنيست» جد الكاتب لأمه فى سعة من العيش، غير أنه كان يحيا حياة أقرب إلى العزلة. فقد كانت زوجه المصابة بالجنون نزيلة إحدى المستشفيات. وكان له ثلاثة أبناء: ولد غريب الأطوار وعلى درجة من الجنون هو الآخر، وابنتان، إحداهما لانعرف عنها الكثير، والثانية هى «كارولين» التى أصبحت زوجًا «لأنسليم جارى» وهى أم الكاتب كانت «كارولين تشعر بالفارق الاجتماعى الذى يفصلها عن زوجها، فكانت تترفع عن مشاركته فى أعماله التجارية ولاتهتم إلا بزيها وأصدقائها من أصحاب الصالونات. فكانت ترتدى الملابس الغريبة والقبعات الشاذة خصوصًا بالنسبة للعصر من ناحية، وبالنسبة للوسط الاجتماعى من ناحية أخرى. كل ذلك، إن دل على شىء فإنما يدل على الأقل على أنها كانت تعانى من نوع من «البوفاريه» نسبة الى «مادام بوفارى» بطلة الرواية الشهيرة التى تحمل اسمها، تلك الزوجة الحالمة التى كانت تشعر بتطلعات تتجاوز إمكانات زوجها المتواضعة.

هذا الطموح المشترك عند الأب وعند الأم، مع اختلاف طبيعته عند كل منهما، ثم الشذوذ فى تصرفات الأم، ولعله حصيلة شذوذ أمها الذى أودى بها إلى الجنون، إذا أضفنا إلى هذين العنصرين عنصرا آخر هو إدمان الأب على الخمر، أدركنا أى نوع من التركة ورثها كاتبنا عن أبويه. تلك التركة التى سيكون لها أثرها الأكيد عليه إنسانًا وكاتبًا، خصوصا إذا علمنا أن الظروف شاءت أن ينفلت الطفل «الفريد» وهو على أعتاب التعليم من رقابة الأب الذى كانت أوضاعه المالية قد ساءت عام ١٨٧٩، على أثر تدهور أحوال الشركة التى كانت بينه وبين أحد الأغنياء. مما اضطره إلى العودة إلى سابق عهده بالتجارة راضيا من الحياة بمتعة «الكأس والغليون» فى حين سارعت الأم باصطحاب «الفريد» وأخته وغادرت «لافال» إلى «سان بريوك» حيث يقيم والدها قاضى الصلح وكان قد أحيل على المعاش وأصبح يعمل فى التدريس بالمدرسة التى التحق بها حفيده وسرعان ما اندمج الفريد فى هذه المدرسة بالصبيان الذين فرضهم عليه المجتمع الجديد. وبلا أدنى حرج التلميذ الجديد والغريب فى آن واحد، راح الفريد الصغير يشق طريقه بين أقرانه بكل ثقة وإقدام رغم ضآلة حجمه وانفراج

ساقيه، الأمر الذى كان يزيد من هذه الضآلة. بل لقد شهد بعض زملائه أنه كان «شديد الجرأة إلى حد القحة. وكان لايخجل من التصريح بالعبارات الجريئة بالنسبة لسنه».

ومن ناحية أخرى فقد كان ذكيًا لاتبدو عليه آثار العمل، فلم يكن يبذل كثير جهد فى الدراسة والتحصيل.

فى عام ١٨٨٥، أى فى سن الثانية عشرة، بدأ «الفريد جارى» باكورة مؤلفاته فكتب، شعرًا ونثرًا، مجموعة من المسرحيات الهزلية حفظها فى دفتر وأطلق عليها فيما بعد عنوان «أونتوجينى». وقد عثر «موريس سابيه» على هذه المسرحيات فى عام ١٩٤٧ بمحض المصادفة بين محفوظات مجلة «الميركور دى فرانس» ونشر منها خمس عشرة مسرحية عام ١٩٦٤ بعنوان «سان بريوك دى شو» وقد صدرت المجموعة كلها ضمن المجلد الأول من الأعمال الكاملة لجارى فى طبعة «البلياد». ويمتد إنتاج مرحلة الصبا حتى عام ١٨٨٨. والذى يجدر ذكره فى هذا الإنتاج أننا نجد فيه فكرة «مضخة النيلة» والتى يطلق عليها جارى ايضات «توروبول» وهو عنوان الفصل الأخير من مسرحية جارى بعنوان «القيصر مسيخا دجلا». ولم يقف انشغال جارى بالتأليف حائلاً دون التقدم فى الدراسة. فتاريخه المدرسى يسجل لنا أنه حصل على الكثير من الجوائز المدرسية خصوصًا فى اللغة اللاتينية، حيث حصل فى عام ١٨٨٦ على الجائزتين المخصصتين للترجمة من اللاتينية وإليها. وفى العام التالى فاز ببعض الجوائز الأخرى، منها الجائزة الثانية فى التفوق العام والأولى فى كل من التعبير الفرنسى واللغة اللاتينية واللغة الأغريقية. وفى عام ١٨٨٨، وهو العام النهائى فى مدرسة «سان بريوك» حصل «جارى» على جائزة التفوق الأولى والجائزة الأولى فى التعبير الفرنسى، والأولى فى اللغة اللاتينية والأولى فى الترجمة الأغريقية، والأولى فى الرياضيات كما حصل على سبع جوائز تقديرية.

فى سن الخامسة عشرة، التحق جارى بمدرسة «رين» الثانوية. كان يبدو أكبر من سنه. ويروى عنه مدرسه الأستاذ «هيرتز» أنه كان فى بعض الأحيان يصل المدرسة فى الصباح متجهم الوجه أشعث تبدو عليه علامات الإعياء الشديد. فإذا ماسأله أحدهم أين قضى ليلته، كان يجيب بلا أدنى خجل: «فى الماخور»..

ولعل ذلك كان دليلاً على أنه كان شديد التمسك باستقلاله، كما كان شديد الفضول مكبًا على الحياة عنيدًا، نفورًا، لاذع العبارة، شديد السخرية لحد القسوة. كما كان يسعى وراء الفضائح.

ونود أن نتوقف قليلاً عند مدرسة «رين» لنسجل حدثًا أو مصادفة هى من أهم ماوقع لجارى فى حياته كلها. ولعلها كانت وراء شهرته. لم تكن دراسته فى تلك المدرسة فرصة أتاحت له معرفة الأدبين الأعظم: الإغريقى واللاتينى وحسب، بل كانت أيضًا الفرصة التى أكتشف من خلالها الرجل الذى أوحى إليه بشخصية «أوبو»، تلك الشخصية التى كتبت له وكتب لها الخلود معًا. كان ذلك الرجل هو مدرس مادة الطبيعة فى المدرسة وكان يدعى «هيبير» وكان فى نظر العديد من أجيال الطلبة مثالاً للمدرس «الخيخة». كان مثارًا لسخرية الطلبة واستهزائهم. ولم يكن ذلك لأنه كان ضعيفًا فى مادة تخصصه، أو أشد قسوة من زملائه على الطلبة، ففى أغلب الأحيان يكون مثار سخرية الطلبة مدرس كل عيبه أنه طيب القلب وأنه لايستطيع أن يخفى ذلك. وأحيانًا يكون ذلك بسبب ضعف شديد فى الشخصية. وفى أحيان أخرى يرجع ذلك إلى أنه لايتمتع بموهبة التدريس شأن الشاعر العظيم «مالا رميه» الذى كان طلبته يشيعونه بقصاصات الورق يصورونها أسماكًا ويثبتونها فى ذيل معطفه. وهكذا أصبح السيد «هيبير» نوعًا من الأسطورة الحية، بسحنته وطريقته فى الحديث وحركاته المبالغ فيها، أسطورة تنتقل من جيل إلى جيل من أجيال الطلبة، حتى أصبحوا يتناقلون اسمه كما سيتناقلون كلمة السر مع اختصاره فى أغلب الأحيان إلى حرفين أثنين (H.B) يسمعونهما فيتضاحكون.

فى مدرسة «رين» أيضًا توطدت علاقات «جارى» بأحد زملائه فى الفصل وهو «هنرى موردان». وكان فى حوزة هذا الزميل عدد كبير من التمثيليات والاسكتشات والمسرحيات القصيرة تدور كلها حول الاستاذ «هيبير». من هذه المؤلفات نذكر أهمها وكان بعنوان «البولنديون». وكان الجزء الأعظم منها من تأليف شقيق «هنرى» ويدعى «شارل» الذى كان قد غادر «رين» ليكمل دراسته فى باريس. وفى ديسمبر من نفس العام عرضت مسرحية «البولنديون» فى بيت

أسرة موران. وقام «هنرى» بدور «هيبير». وصمم الديكور «الفريد جارى». ومن المرجح أيضًا أن يكون جارى قد أشترك فى كتابة المسرحية أى على الأقل فى تنقيحها وإعدادها

وفى العام التالى عرضت «البولنديون» مرة أخرى فى بيت «مودان» وربما مع مسرحيات أخرى تدور كلها حول شخصية «هيبير».

وهنا تنتهى وقفتنا عند حكاية الأستاذ «هيبير» والمسرحيات التى وضعها حوله الطلبة وبالذات مسرحية البولنديون والتى سوف يستفيد منها «جارى» فيما بعد حينما يخرج إلى النور مسرحيته «أوبو ملكا» تلك الاستفادة، اختلف فى تقديرها النقاد وبالغ بعضهم فى ذلك بحيث جعل دور «جارى» يقتصر على نوع من التنقيح وترتيب المشاهد.

ونعود الآن إلى «الفريد جارى» فنجده فى العام التالى فى المدرسة ينجح فى القسم الأول من شهادة البأكالوريا. وفى المسابقة العامة يفوز بالجائزة الأولى فى الترجمة من اللغة اللاتينية. وفى أكتوبر التحق بقسم الفلسفة. ليدرس على يد الأستاذ «بوردون» الذى كان يدرس لطلبة القسم الفيلسوف «نيتشه» فى لغته الأصلية.

وفى عام ١٨٩٠ ينجح «جارى» فى القسم الثانى من البكالوريا بتقدير جيد. ومن الجدير بالذكر أن مسرحية «البولنديون» عرضت فى ذلك العام مرة أخرى فى بيت «جارى» عن طريق العرائس «أولاً، ثم بخيال الظل. وفى نفس العام يستقر «جارى» مع والدته فى باريس ويتقدم لمسابقة القبول بمدرسة المعلمين العليا. وهنا تبدأ سلسلة الفشل التى ربما كانت وراء اتجاه «جارى» الكلى إلى الأدب فيما بعد. فشل فى الامتحانات التحريرية أول مرة فالتحق فى أكتوبر بثانوية هنرى الرابع ليجد بين زملائه طائفة من شعراء ونقاد المستقبل وعلى رأسهم «البير تيبوديه». وكان أستاذه فى مادة الفلسفة هو هنرى «برجسون». وكان جارى يسجل كل كلمة يقولها فى المحاضرة. وفى العالم التالى يلتحق بنفس المدرسة الشاعر «ليون بول فارج» ويصبح الصديق الحميم لجارى الذى توطدت

علاقته بزميل آخر هو «كلوديوس جاكيه» الذى سيمد جارى بالكثير من شخصية «فالون» فى كتابه «الأيام والليالى» ويروى الشاعر «ليون بول فارج» ذكرياته عن تلك الفترة فيقول: كان جارى فى تلك الفترة يرتدى قبعة مستديرة من المؤكد أنه اشتراها من الريف، إذ كان ارتفاعها شاهقا إلى درجة غير معقولة فقد كانت تبدو للناظر وكأنها محطة للأرصاد. وكان يرتدى معطفًا يتدلى حتى عقبيه. وكنا فى بعض الأحيان نخرج لنكتشف باريس وكان الانطباع الذى يسودنا هو أننا نقوم برحلات طويلة. ويستطرد «فارج» فيصف لنا «جارى» زمن تعلقه بالرومانسية وقرضه للشعر الغنائى الذى نذكر منه قصيدته المطولة «الحياة الثانية». كان «الفريد جارى» قد أصبح شاعرًا رقيقًا مجيدًا، دقيق العبارة. كان ودودًا رهيف الاحساس وكان سريع الكلام يتحدث بصوت جميل واضح النبرات، لم تكن به تلك الخشونة المصطنعة وتلك النبرة «الاوبووية» وتلك الوقفات التى اكتسبها فيما بعد...»

ونكمل صورة «جارى» من مقال للدكتور «سالتا» صديق «جارى»، يحدثنا فيه عن جوانب أخرى من شخصيته فيقول: «كان» جارى «فتى فى الثامنة عشرة أو التاسعة عشرة، مفتول العضلات يرتدى زى سباق الدراجات. وكان يروى لنا الحكايات العجيبة والقصص الغريبة التى كان يعرف هو وحده سرها.... وأذكر أنه روى لنا حكاية تدور حول مدينة، الأرصفة فيها هى التى تسير وليس الناس، وأبواب منازلها فى الطابق العلوى، وذلك فى زمن لم تكن فيه سلالم متحركة ولا طائرات.

ويحاول جارى للمرة الثانية فى امتحان مدرسة المعلمين العليا، ولكنه يفشل للمرة الثانية، وينتقل مع والدته إلى سكن جديد، ويستأجر لنفسه على مقربة من هذا المسكن مكانًا يتخذ منه ورشة له. وفى أكتوبر، يعود من جديد إلى ثانوية هنرى الرابع.

وفى ١٩ مارس ١٨٩٣، ينشر «جارى» لأول مرة قصيدة له فى جريدة «صدى باريس الأدبى المصور». وكانت هذه القصيدة قد فازت بجائزة الجريدة الشهرية. ويفوز جارى بالجائزة فى الشهرين التاليين وتنشر له الجريدة أعماله الفائزة.

وفى ١٠ مـايو، تتـوفى والدة «جـارى». وفى يونيـو، يفـشل للمـرة الثـالثـة فى مسابقة مدرسـة المعلمين العليا. ولكنه يفوز فى مسابقة جريدة «صدى باريس» عن شهر يوليو. وفى نوفمبر يفرغ من ترجمة «أقوال الملاح العجوز» لصاحبها كوليريدج ويقدمها إلى جريدة «الميركور دى فرانس».

ومن ناحيـة أخـرى، يصطحب صـديقـه الشـاعـر «فـارج» وبعض الأصـدقـاء الآخرين ويتردد على المصورين والمعارض المنتشرة فى ذلك الوقت، ويحضرون معًا العـروض الأولى لمسرح «الأوفـر». وفى ديسـمـبـر من نفس العام يبدأ الكتـابة فى جـريدة «الفن الأدبى» وفى أوائل ١٨٩٤ يـرسل إلى مـجلة الميـركـور دى فـرانس «قصة مأساوية» التى سيحولها فيما بعد إلى «هاردير نابلو». وفى مارس يتقدم «جـارى» لامـتـحـان ليـسـانس الآداب ولا يفلح. ولكنه ينجح فى أن يصـبح أحـد المساهمين فى مطبوعات جريدة «الميركور دى فرانس» وواحدًا من أصدقاء الدار. ومن ناحيـة أخـرى يتـردد على الشـاعـر «مـالا رمـيـه» ويتـعـاون مع جـريدة «الفن الحر». وينتقل جارى فى تلك الأثناء إلى «بون أفون» ويقيم عند الرسام «جوجان» وينشـر فى جـريدة «الفن الأدبى» مـوضـوعـات يعـالج فـيـهـا فكرة الموت والفن والفوضى. وفى عدد يوليو - أغسطس ينشر مسرحية «قيصر مسيخا دجالا» وفى تلك الأثناء يستأجر شقة من حجرتين بشارع «سان جرمان» يوصل الحجرتين ببعضهما ويعرض فيها مسرحية «أوبو ملكا» على أصدقائه فى جريدة «الميركور دى فرانس». ثم يسجل للمرة الرابعة لمسابقة مدرسة المعلمين العليا، ولكنه لا يتقدم للامتحان. وفى سبتمبر تظهر ثمرة اقامته عند «جوجان» فى مقال طويل عن المصور «فيليجييه» فى جريدة «الميركور دى فرانس».

وفى أكتوبر، يظهر أول عدد من جريدة «ليماجييه» التى يحررها «جارى». وفى نفس الوقت يفشل مرة أخرى فى امتحان الليسانس. وفى الشهر يظهر نفسه أول كتاب لجارى بعنوان «دقائق الرمال» وفيه تظهر شخصية «أوبو».

وفى ١٣ نوفمبر ١٨٩٤، يستدعى «جارى» للخدمة العسكرية ليقضى بها ثلاث سنوات فى سـرية فى «لافـال». وفى أغـسطس التـالى يتـوفى والد جـارى فى «لافال» وتترك الخدمة العسكرية لكاتبنا فسحة من الوقت بحيث أصبح يتردد

بصفة دائمة على باريس. ويبدأ مع أخته «شارلوت» فى تصفية أملاك الأسرة العقارية. فى ديسبر من العام التالى يدخل المستشفى ليخرج منها فى الرابع عشر من نفس الشهر ويتقاسم مع أخته مابقى من العقارات، ويبيعان المنقولات ويبيعها هو نصيبه من أحد العقارات ليواجه مصروفاته.

وفى يناير ١٨٩٦ يبعث «جارى» إلى مدير «مسرح الأوفر» برسالة هامة يعرض فيها تصوره لإخراج مسرحية «أوبو ملكا» (سنتحدث عنها بالتفصيل عند تحليلنا للمسرحية) ويخبره بقرب الانتهاء من المسرحية الثانية «المضلعات» التى تحولت[١٠] فيما بعد إلى «أوبو زوجًا مخدوعًا».

وفى تلك الأثناء ينفصل «جارى» عن شريكه فى جريدة «ليماجييه» ويؤسس وحده جريدة بيرهينديريون». وفى أبريل تنشر له جريدة «الكتاب الفنى» لصاحبها «بول فور» مسرحية «أوبو ملكا» وفى نفس العام يبدأ «جارى» تعاونه مع جريدة «المجلة البيضاء» ويصبح سكرتيرًا لمسرح «الأوفر»، كما تظهر له «أوبو ملكا» فى طبعة «الميركور دى فرانس».

بعد ذلك يبدأ «جارى» رحلة إلى هولندا مع صديقه الرسام «ليونارساليوس» وتظهر فى الصحف عدة مقالات عن مسرحية «أوبو ملكا» منها مقالة هامة للناقد «إميل فيفرهيرين» وفى جريدة «الميركوردى فرانس» «ينشر» جارى «بحثه الهام بعنوان «حول عدم أهمية المسرح فى المسرح» والذى سنعود إليه بعد.

وفى الثانى عشر من نوفمبر يعرض «مسرح الأوفر» مسرحية «بيرجينت» «لابسن» وفى التاسع من ديسمبر تتم البروفة العامة «لأوبو ملكا» وفى اليوم التالى تعرض على «مسرح الأوفر» وتثير (فضيحة) وتتناولها جميع الصحف بالنقد.

وفى أول يناير ١٨٩٧ تنشر مجلة «الميركور دى فرانس» محاضرة «جارى» التى ألقاها فى افتتاح «أوبو ملكا» وتنشر له «الجريدة البيضاء بعنوان «مسائل فى المسرح» يسوى فيه حسابه مع النقاد ويدافع عن المسرحية. وفى نفس الشهر يصبح «جارى» عضوا فى جمعية المؤلفين. ولكنه يضطر لترك سكنه فى شارع

«سان جرمان» ويعود إلى ورشته القديم. فقد كان فى تلك الأثناء قد بدد ماورثه فى ظرف عام ونصف. وفى الثانى من مارس، وخلال عشاء تتخلله المناقشات الأدبية والفنية، يسرف «جارى» فى الشرب، ويفقد رشده، ويطلق النار من مسدسه على شاب بلجيكى كان يعمل معه فى جريدة «الميركور دى فرانس»، ويتحدث «أندريه جيد» فى كتابه «المزيفون» عن تفصيلات هذا الحادث. وفى الثامن من مايو ينشر «الأيام والليالى» فى طبعة «الميركو دى فرانس» وفى أغسطس، يبدأ تعاونه مع جريدة «الريشة». ولكنه يضطر إلى ترك ورشته ويلجأ إلى المصور «دووانييه روسو» ويقيم معه فى مسكنه. وفى أكتوبر تظهر «أوبو ملكا» فى طبعة «الميركور دى فرانس». وفى نوفمبر يستأجر سكنا متواضعًا يحتفظ به حتى وفاته. ويبدأ مع كلود تيراس» فى وضع نص حول شخصية «بانتاجرويل» لتقديمه على مسرح القراقوز. وفى ٢٠ يناير ١٨٩٨ تعرض «أوبو ملكا» بالعرائس على مسرح القراقوز. وفى الربيع يكتب معظم رواية «سيرة الدكتور فرسترول» وينشر «الحب فى زيارات».

وفى ١١ سبتمبر يحضر جنازة الشاعر «مالا رميه». وفى مايو ١٨٩٩. ينشر «جارى» على حسابه الخاص خمسين نسخة فقط من كتابه «الحب المطلق».

وفى أول يناير ١٩٠٠ تنشر «الجريدة البيضاء» ترجمة لجارى بعنوان «السيلين» للكاتب الألمانى «جراب».

وفى تلك الأثناء يستأجر «فاليت «مدير جريدة «الميركور دى فرانس وزوجه «راشيلد» فيلا، فينقل «جارى» جزءًا من أثاثه ويتخذ بالقرب منهما سكنًا له دون أن يهجر سكنه الأول. ويتردد كثيرًا على «أوجين ديمولديه» الذى يشترك معه فى كتابة أوبريت «بانتاجرويل».

وفى مايو ينتهى من أوبريت أخرى بعنوان «ليدا» بالاشتراك مع «بيرت دانفيل» وفى طبعة «الجريدة البيضاء» ينشر «أوبو عبدا» لأول مرة مسبوقة بالنص النهائى من «أوبو ملكا» ومن أول يوليو وحتى ١٥ سبتمبر، ينشر جارى فى «الجريدة البيضاء» وعلى مدى ستة أعداد رواية «ميسالين» وفى ديسمبر ينشر

«تقويم الأب أوبو مصورًا مع رسوم «بونار» وموسيقى «كلود تيراس». وفى يناير ١٩٠١ تظهر رواية «ميسالين» كاملة فى طبعة «الجريدة البيضاء» ويكتب لنفس الجريدة مقالات نقدية فى الأدب والمسرح. ويستمر فى ذلك حتى اختفاء المجلة عام ١٩٠٣. وكان يعاون جارى هذا مع المجلة يمثل المصدر الرئيس لدخله. بعد ذلك تنشر له مجلة «لافوج» على مدى أربعة أعداد ترجمته لقصة «أولالا» لصاحبها «ستيفنسون» وفى مايو، يلقى جارى فى صالون المستقلين «محاضرة بعنوان» الزمن فى الفن. «فى ٢٣ نوفمبر، تقام بروفة خاصة لمسرحية «جارى» بعنوان «أوبو التل» وتكون البروفة العامة فى ٢٧ من الشهر نفسه.

وفى ١٩، ٢١، ٢٤ ديسمبر يشترك جارى فى تمثيل مسرحية «بيرجينيت» على المسرح الجديد. وفى ٢١ مارس ١٩٠٢، يلقى «جارى» فى بروكسيل محاضرة حول فن القراقوز. وفى مايو تظهر له رواية فى طبعة «الجريدة البيضاء».

وفى أول عام ١٩٠٣ يكتب «جارى» فى جريدة «الريشة» أول مقال فى سلسلة مقالاته بعنوان «سياحة الأدب والفن». وفى ٢١ مارس يظهر العدد الأول من المجلة الجديدة «البط البرى» ويشترك جارى فى تحرير جميع أعدادها فيما عدا عدد واحد. وفى أول أبريل وعلى صفحات «الجريدة البيضاء» ينشر جزءًا من روايته «شرابة السيف» والتى لن يستطيع إكمالها. وفى الشهر التالى يرأس «جارى» حفلاً تنظمه مجلة «الريشة» ويعقد صداقات جديدة. ومن ناحية أخرى يبدأ فى التعاون مع جريدة «العين» وفى ديسمبر ينشر فى مجلة «مأدبة ايزوب لصاحبها «أبو للينير» جزءًا من «المحبوب». وتنشر جريدة «الريشة» فى ١٥ يناير ١٩٠٤ آخر مقال لجارى فى سلسلة مقالاته «سياحة الأدب والفن». وفى إبريل تبدأ مجلة «براغ الحديثة» فى نشر ترجمة رواية جارى «ميسالين» إلى اللغة التشيكية على مدى ستة أعدادًا. وفى تلك الأثناء يكلف جارى بتحرير باب «خواطر من وحى باريس» فى جريدة «الفيجارو». «ولكن الجريدة لاتنشر له سوى مقال واحد حول مناسبة ١٤ يوليو، ثم ترفض بقية المقالات.

وفى ١٩٠٥ يبدأ جارى فى وضع سلسلة من الأوبريات للموسيقار «كلود تيراس» ومن ناحية أخرى يوقع عقدا خاصا «ببانتاجرويل» فى مقر جمعية

المؤلفين. وذات مساء وأثناء تناول العشاء وفى حضرة الشاعر أو للينير يطلق جارى النار على صديق آخر. وفى تلك الفترة يشرع فى إقامة منزل من الخشب فوق مجموع الأرض التى سبق أن اشتراها على مدى عامين. ولكن شتاء ذلك العام يكون قارسًا بالنسبة لجارى الذى يعانى من البرد ومن الانفلونزا الدائمة وتبدأ فى الظهور أعراض مرض الصدر الذى سيموت به. ومع كل يبدأ مع الدكتور «جان سالتا» فى ترجمة رواية للكاتب اليونانى «رودس» وفى عام ١٩٠٦ ، ولسبب سوء الأحوال المالية «لجارى» ، يقترح بعض أصدقائه إقامة عرض لمسرحية «أوبو ملكا» لصالح جارى ويوافق هو على الاقتراح ويشترك الأصدقاء فى هذه المناسبة كل فى تخصصه، ولكن المشروع لا ينفذ إلا بعد وفاة جارى.

وفى ١١ مايو وتحت وطأة المرض سافر جارى إلى مسقط رأسه «لافال» حيث تقوم شقيقته «شارلوت» بالعناية به. ومن ناحية أخرى. ولمساعدة «جارى» فى التغلب على أزمته المالية، يقترح فاليت اكتتابا لنشر رواية «جارى» «المغرور» فى طبعة فاخرة يؤول ريعها لجارى. ويشتد المرض على جارى ويوقن بقرب نهايته ، فيملى على شقيقته فى ٢٧ مايو الإطار العام للرواية التى كان بصدد كتابتها وهى رواية «شرابة السيف».

وفى اليوم التالى يكتب وصيته لأخته، وفى مساء اليوم نفسه يتصل هاتفيا بفاليت ويخبره بأنه على خير مايرام. وفى ٨ يونيو يقوم بتصحيح بروفات «المغرور» ثم يبيع الأرض التى كان يملكها لأخته. وبعد فترة يرسل «فاليت» إليه دراجته ليبرهن للأصدقاء على إنه فى صحة جيدة. ولنفس الغرض يطلب «جارى» أن تؤخذ له بعض الصور وهو يمارس رياضة الشيش. ثم يعود إلى باريس ويشترك فى حفل العشاء الذى تنظمه جريدة «الشعر والنثر» تكريما لأحد الشعراء. وفى نفس الوقت يبدأ فى نشر سلسلة من المسرحيات القصيرة عند الناشر «سانسو» لكن لا يصدر إلا واحدة من بين خمس سبق الإعلان عنها.

ولا يحل عام ١٩٠٧ إلا ونرى جارى مرة أخرى فى «لافال» وتتعقد ظروفه المالية وتتكاثر عليه الديون، وينصحه «فاليت» بالعودة إلى باريس. ومن ناحية أخرى يهدده صاحب المنزل الذى يسكن فيه بطرده منه، ولكنه يمهله فترة. ويعود

«جارى» إلى باريس ولكن المرض يشتد عليه فيلزم الفراش. ثم يترك مع أخته مسكنهما ليعودا إلى منزل الأسرة القديم وبعد مرور فترة المهلة يعلنه المالك بالطرد مرة ثانية، ولكنه يعود فيمهله مرة أخرى.

ومع تراكم الديون، تزداد صحة جارى سوءا ولايستطيع أن ينجز أى عمل. ويعود من «لافال» ولكنه يشعر أنه فى غاية الإعياء. فيطلب من «فاليت» الحضور إليه فى مسكنه وفى العاشر من يوليو يستقل جارى القطار عائدًا إلى «لافال». وفى ٢٩ من الشهر نفسه يطلب منه «فاليت» عدم العودة إلى باريس لأن هناك عددًا كبيرًا من الدائنين فى انتظاره.

وفى سبتمبر يعلن جارى عن عودته إلى باريس فى الثالث والعشرين منه، ولكنه يؤجل الموعد مرارًا. وفى أوائل أكتوبر، يرسل إليه أثنان من أصدقائه مبلغًا من المال.

ويعود «جارى» إلى باريس فى أكتوبر أيضًا. وماهى إلا عدة أيام حتى يلزم الفراش لشدة المرض. ولكنه يحاول المستحيل لكى يفرغ من رواية «شرابة السيف لكى يتمكن من تسليمها للناشر كما وعده منذ شهور.

وفى ٢٩ أكتوبر، ولما انقطعت أخبار «جارى» عن صديقيه «فاليت» وسالتا، ينتقلان إلى سكنه. ولكن جارى لايستطيع أن يفتح لهما الباب. فيستعينان بعامل مفاتيح، ويدخلان ليجدا «جارى» مشلول، فيسرعان بنقله إلى مستشفى الصدقة، ولكن الموت يعاجله فى أول نوفمبر ١٩٠٧ فى الرابعة والربع مساء. ويقول التقرير الطبى أن سبب الوفاة هو التهاب درنى فى المخ.

أوبو ملكا:

«أوبو ملكا» أمرها غريب تلك المسرحية، فهى لم تعرض إلا مرات معدودات ومع ذلك أجمع النقاد على أنها أساس مسرح اللامعقول أو مسرح العبث أو مسرح الطليعة أو المسرح الجديد، أو غير ذلك من الأسماء التى أطلقت على موجة مسرح الخمسينيات.

فهذا «ليونار برونكو» فى كتابه عن مسرح الطليعة يؤكد أن «جارى» هو الذى أسس هذا المسرح: «لقد أسس «جارى» دراما الطليعة فى عمل يعبر عن ثورته

المزدوجة ضد المجتمع وضد الاشكال الفنية القائمة. إن مسرحية «أوبو ملكا» أرهاص بمسرح بيكيت و «يونسكو» وذلك سبب المبالغة فى الغرابة، وبساطة التشخيص، والنقد الاجتماعى اللاذع، وحرية التخريجات اللغوية.

ويؤكد «مارتان ايسلان» «أن جارى» أثر تأثيرًا عميقًا فى مسرح العبث. ومع أن «ايسلان» لايبين لنا بصورة واضحة نقاط التلاقى بين مسرح «جارى» ومسرح العبث، إلا أنه يرى أن «أوبو ملكا» قد عالجت بعض الموضوعات أو التيمات الهامة فى مسرح العبث، وبالذات النظرة التشاؤمية للإنسانية.: «إن» أوبو» تصوير كاريكاتورى قبيح لبرجوازى أنانى، غبى كما يراه طالب فى الثانوى بعينين قاسيتين ولكن هذه الشخصية الرابلية بشراهتها وفهمها وجبنها هى أكثر من مجرد نقد اجتماعى. إنها صورة مخيفة للطبيعة الحيوانية عند الإنسان، صورة مرعبة لوحشية الإنسان وانفلاته من كل رادع أو وازع. إن «أوبو» ينصب نفسه ملكًا على بولندا. ويقتل ويعذب كيفما اتفق وبلا تمييز. وفى النهاية يطرد من البلاد. إنه وحش ذميم، وضيع الطباع بالغ القسوة. هكذا كان حينما ظهر عام ١٨٩٦. فقد بدا للناس صورة تتجاوز حدود العقل. لكنه وبعد عام ١٩٤٠. تضاءل أمام الواقع، ذلك الواقع الذى تجاوزه. مرة أخرى، لقد صاغ خيال الشاعر للجانب المظلم من الطبيعة البشرية صورة مسرحية أثبتت الأيام صدق نبوءتها».

ومن قبل «ايسلان» كان ذلك أيضًا هو رأى «أندرية بوتون» الذى وصف المسرحية بأنها «نقد انتقامى ثأرى ضد العصور الحديثة».

أما «بينيديكت» فقد جعل من جارى المبدع لنوع من المسرحيات ليس له نظير سابق، وتبعه فيه كتاب الطليعة من داديين وسيرياليين. ويرى أن أهمية مسرحية «أوبو ملكا» تكمن فى أنها إعادة لاكتشاف ثورى لقوانين المسرح، مع رفض الواقعية والانطلاق نحو استغلال كافة الإمكانات المسرحية ابتداء من فن القراقوز أو المسرح الإنجليزى القديم. ويرى الناقد أن تأثير جارى على مسرح الطليعة لم يكن مباشرا وإنما جاء عبر مسرحية «أبو للينير» «ثديا تيريز ياس».

وإذا انتقلنا إلى ناقد آخر وضع العديد من الدراسات حول جارى والمسرح فى عصره وهو «هنرى بيهار» نجده مثلا فى كتابه «المسرح الدادى والسريالى»

لايختلف كثيرا عن سابقيه حيث جعل جارى مصدر المسرح الدادى والسريالى. ولكن الذى يميز موقف بيهار عمن سبقه هو أن الذى حدا به إلى اتخاذ هذا الرأى لم يكن تشابه الموضوعات بين مسرح جارى ومن جاءوا بعده، أو لأنه سبق غيره فى شن الحرب المزدوجة على المجتمع وعلى أشكال الفنون القائمة، وإنما بنى «بيهار» رأيه على أساس أن جارى هو أول من استعمل «تكنيك» الاستثارة أو الاستفزاز، استفزاز المتفرجين واستثارة سخطهم على المسرحية وهو نفس الأسلوب الذى اتبعه من بعده كل من تزارا وفيتراك وأورتو وأرنو الذين اشتركوا عام ١٩٢٦، أى بعد حوالى عشرين عامامن وفاة «جارى»، فى تأسيس مسرح أطلقوا عليه اسم «مسرح الفريد جارى» وإذا كان «بيهار» قد ركز على عملية الاستثارة أو الاستفزاز، فقد كان بعيد النظر فى ذلك لأن هذه العملية كان لابد منها لتوجه الأنظار إلى الفن المسرحى الجديد من ناحية وخلق الإحساس (وليس مجرد اظهاره) بالوجه الآخر للواقع. وهذا ماسعى إليه «جارى» فعلا وما أعلنه فى «الجريدة البيضاء» تحت عنوان «مسائل فى المسرح» وذلك قبل عشر سنوات من عرض «أوبو ملكا» كان هدفه هو: «أن يهز الجمهور حتى يزمجر كالدببة فنعرف مكانه ونتعرف مكانته». وحول هذا المفهوم يلتقى الداديون مع جارى. أما السرياليون، فقد وجدوا فى «أوبو ملكا» التعبير عن اللاشعور، أو كما يقول بروتون: «التجسيد الرائع للأنا فى مفهوم كل من نيتشه وفرويد. وهو مجموع القوى المجهولة، اللاشعورية، المكبوتة». ويؤكد جارى نفسه على هذا المعنى فيقول: «لقد أردت أن ترفع الستار فإذا المسرح أمام الجمهور كالمرآة.. يرى خلالها صورته وهو بقرنى ثور وجسد تنين، وذلك بقدر بشاعة مابه من رذائل.. «على هذا المفهوم أيضا التقى كتاب الطليعة فى الخمسنيات بجارى ووجدوا فيه رائدهم. فهذا يونسكو يؤكد على هذه المعانى التى يجل أن تكون هدف من يتصدى للكتابة للمسرح، على خلاف الواقعية المقصورة: «الواقعية.. هى دون الواقع بكثير، فهى تقليص له وتزييف، لأنها لا تأخذ فى الاعتبار حقائقنا (كبشر) وهواجسنا الأساسية: الحب والموت والاندهاش.. أن حقيقتنا تكمن فى أحلامنا، فى خيالنا.. إن الحالم أو المفكر أو العالم هو الثورى. هو الذى يحاول أن يغير العالم..».

وأخيرًا، هاهو ذا «ايمانويل جاكار» فى كتابه «مسرح الجنون» يختم قائمة هؤلاء النقاد والكتاب فيقول: «حينما فجر جارى «أوبو ملكا»، مهد الطريق وساعد على ظهور مسرحيات أخرى جريئة، فقد أصبحت الأوضاع من بعده غير ماكانت عليه».

وإذا كان الجميع يتفقون على مكانة «أوبو ملكا» من المسرح الحديث فيجعلونها أساس الثورة التى أدت إلى المفهوم الحديث للمسرح بمسمياته المختلفة، فنحن لانختلف معهم. ولكننا قد نذهب إلى أبعد من ذلك. لأننا نرى أن قصر أثر جارى على المسرح هو من قبيل الغبن. أولا، لأن «جارى» ليس كاتبا مسرحيا وحسب، وإنما هو شاعر أيضًا، كما أن له إنتاجا قصصيا ونقديًا. وكان فى كل هذه المجالات مبدعًا. لذلك فمن الإنصاف أن نقول أن «جارى» ليس فقط مبعوث المسرح الحديث وإنما هو باعث العصر الحديث بقيمه ومعتقداته. و «أوبو ملكا» فى حد ذاتها تعبير عن الوضع الإنسانى المأساوى الحديث. فهى الحد الفاصل بين المفاهيم الإنسانية التى تعارف البشر عليها وكانت سائدة قبلها، وبين القرن العشرين أو العصر الحديث، بما يحمل من مفاهيم جديدة أو بمعنى أصح (لامفاهيم) هى أيضًا أصبحت سمة العصر، وأساسها الاعتقاد بانفلات العالم من عقله أو تخليه عن ضميره. إن «أوبو ملكا» هى رمز للإنسانية المجنونة كما تؤكد ذلك «تيزون برون»: «أوبو قوة غاشمة. خالية من المشاعر، إنسان آلى حديث بمعنى الكلمة. ولعله رمز للقوى الخارقة التى تقود العالم بعد أن كفر الإنسان بالعناية الإلهية وأنكر الغيبيات (الميتافيزيقيا) والأخلاق، وتنكر للحل على هذا المفهوم الانسانى فى الإنسان واللامعقول فى المجتمع، ينغلق زمن المفاهيم الإنسانية ويذهب إلى غير رجعة عصر المعتقدات البشرية الذى كان قد حمل إلينا عبر قرون من التطور والتقدم معانى القداسة والعبقرية والبطولة والسوبر مان».

الغريب أيضا فى أمر «أوبو ملكا» هو أنه رغم الاجماع على أهميتها وورود ذكرها فى كل مرة يكون الحديث فيه عن المسرح المعاصر، نقول رغم ذلك إلا أن هذا الذكر يقتصر على مسرحية «أوبو ملكا» من، فيهمل بقية المسرحيات التى

لاتقل عنها أهمية إن لم تفقها خصوصا «أوبو عبدا»، ومن ناحية أخرى، فإن الحديث عن جارى أو مسرحه يأتى عابرا دون التوقف عندهما بشىء من التفصيل والتحليل. وأخيرا فإن الجديث عن هذا المسرح يقتصر على النصوص دون بقية جوانب العرض المسرحى ككل. ولانزعم أننا سنتمكن من سد كل الثغرات فى الصفحات القليلة التالية.

إن محاولة وضع جارى فى عصره، عملية ضرورية لفهمه وإدراك الإبداع الذى حققه. ذلك لأن العصر الذى نشأ فيه «جارى»، وهو أواخر القرن التاسع عشر، كان عصر الإزدهار الإقتصادى والصناعى فى أوروبا. ذلك العصر الذى ترك بصماته على كل من عاش فيه، خصوصا كاتبنا الذى لم يكن معزولا عن مجتمعه، كما يتضح ذلك من سيرة حياته، ولم يكن من كتاب البرج العاجى شأن «كورنى أوراسين». بل كان جزءا لايتجزأ من هذا المجتمع، بحيث أصبح خير معبِّر عن نفسه وعن بيئته وعن عصره.

شهد الربع الأخير من القرن التاسع عشر الطفرة التى حققتها الآلة والتكنولوجيا فى الإنتاج الذى كان وراء هجرة الملايين إلى المدن الصناعية، وتكدسهم فيها، ومانتج عن ذلك من تنافس وصراع رهيب لم تشهد له البشرية من قبل نظيرًا. وعلى مستوى العلاقات الدولية، أدت هذه الطفرة إلى خروج الدول الصناعية الكبرى من حدودها، سعيا وراء المواد الخام من ناحية، والأسواق الجديدة لمنتجاتها من ناحية أخرى. فبسطت نفوذها على أفريقيا وجزء كبير من آسيا. ولم يشبع ذلك الاستعمار الأرضى طموح الأوربيين، فحاولوا بسط نفوذهم على عوالم أخرى وكواكب أخرى، فخرجوا من مجال الأرض وانطلقوا نحو الفضاء. وتتقدم التكنولوجيا، وكما تحقق المعجزات على المستوى الكونى، تحقق مثلها أيضا فى مجالات العلوم المختلفة. فهذا الميكروسكوب قد كشف الغموض عن المواد المتناهية فى الدقة، فلم تعد سرا أو لغزا يحير العلماء. وعلى المستوى المحلى والعالمى حققت وسائل المواصلات الحديثة الكثير، وغيرت المفاهيم القديمة عن الكون، وقلبت رأسا على عقب العلاقات التى كانت قائمة بين الإنسان من ناحية والعالم الذى يعيش فيه من ناحية أخرى، وذلك بالتغيير

النسبى الذى طرأ على مفاهيم السرعة والمسافة. ولعل فن السينما كان أصدق معبر عن الصدمة التى انتابت الجنس البشرى حيال التقدم الذى حققه العلم والتكنولوجيا: ففى لحظة واحدة جمعت السينما بين حقيقتين مختلفتين تماما وهما الزمان والمكان. ويأتى اختراع الهاتف والمذياع وجهاز التسجيل ليفصل صوت الإنسان عن الإنسان نفسه ويصبح الصوت ممكنا بدون المصدر المتجسد له ، مما سيكون له بالغ الأثر على سائر فنون العرض وبالذات المسرح .

تلك لمحة سريعة عن التغيرات المادية التى شهدها أواخر القرن التاسع عشر، وأوائل العشرين، وهو العصر الذى عاش فيه «جارى». ويطول الحديث أيضا إذا انتقلنا إلى مجال آخر وهو العلوم الإنسانية.

ولا يفوتنا أن «جارى»، كان فى المدرسة الثانوية يدرس على يد الأستاذ «بوردون» الذى كان يشرح لهم فلسفة «نيتشه». ولم تكن قد ترجمت بعد إلى اللغة الفرنسية. كما كان جارى يدرس الفلسفة على يدى هنرى برجسون ويسجل كل ما يقول. ومن المعروف أن تلك الفترة أيضا شهدت انجازات كل من العالم الألمانى «بلانك» ونظريته فى الطاقة و «إينشتاين» ونظريته فى النسبية ومن قبلها كشف «هيرتمان» عن بعض الأسرار حول العواطف كما فتح «شاركو» بأبحاثه فى الهستريا الأبواب أمام اكتشافات فرويد.

ولم يكن أى شئ، فى المجتمع ، بمنأى عن هذه الأحداث كما أسلفنا، ومن ذلك الفن. فقد حدث الكثير وعلى مستوى التغيرات الإجتماعية. ففى مواجهة الإستقرار الذى كان قائما بسبب الجو الأكاديمى الرسمى الذى كان سائدا فى الحقبة السابقة، ظهرت المدارس الفنية المختلفة والجماعات المجددة. وأعلنت كل منها عن برامجها التى تعارض فيها القديم بل وتتعارض فيما بينها. ودون أن نخوض فى هذه المدارس المختلفة، نكتفى بما كان له علاقة مباشرة بكاتبنا «جارى» . كان تأثير «فاجنر» بفضل الشاعر بودلير مايزال ينتشر فى فرنسا داعيا إلى فن «كلى» يستمد عناصره فى آن واحد من الأدب والموسيقى والتصوير والإخراج. أدى ذلك إلى الاختلاط الشديد بين المؤلفين على اختلاف فنونهم وتخصصاتهم. فكان الموسيقيون يؤلفون الإفتتاحيات الموسيقية للمسرحيات. وكان

المصورون يصممون لها الديكورات ... ألخ. ومن ناحية أخرى، أصبح فن التصوير بريادة دينى موريس يسعى إلى رفض المحاكاة والتقليد مطلقا العنان لحرية الخيال. فبعد أن كان موضوع التصوير هو الشىء المصور، أصبح التركيز ينصب على فن التصوير نفسه. كما اتجه الإهتمام إلى الضوء الذى لم يعد مجرد صفة من صفات الموضوع، وإنما أصبح يتحدد بالنظرة التى تسلط عليه، وسيكون لذلك كله الأثر الكبير على عروض مسرح العرائس. ونقتصر على ذكر ثلاثة من المصورين كان لهم اليد الطولى فى الثورات الفنية التى شهدها العصر الحديث وهم سيزان، وجوجان، وفان جوخ الأول بانصرافه عن الطبيعة المادية للأشياء كمصدر للإلهام. والثانى باتجاهه نحو العالم الفطرى الذى عبر عنه أيضا بما يتفق وفطريته. فلم يهتم بالأسلوب ولا بالتدرج فى الألوان. والثالث باستلهامه للغريزة والشاعرية. نضيف إلى هؤلاء «رينون» الذى تأثر بالنظرية المادية للضوء فجعل يصور الباطن والأحلام والخيال معبرا عما ينتابه من مشاعر الخوف والقلق.

كل ذلك مهد لظهور موجة «الأنبياء» وكانت هى أقرب المدارس إلى جارى بما تدعو إليه من فن خالص من كل الشوائب، رافض لكل التعقيدات التقنية والفكرية. ممهدة لما أطلق عليه فى ذلك الوقت «الفن الفطرى» وكان دعاة هذا الفن على علاقة بمدير «الجريدة البيضاء» التى كان يكتب فيها جارى، كما كانوا يصممون إعلانات مسرح «الأوفر» الذى كان قد تأسس عام ١٨٩٣، وهو المسرح الذى عرض أوبو ملكا وكان «جارى» يعمل سكرتيرا له. وإذا كان مصورو موجة «الأنبياء» يعبرون عن الواقع المعاصر لهم، فإنهم فى تصويرهم له يدينون هذا الواقع ويحملون على المجتمع الذى أصبح عبدا للمادة. ثم ظهر أنصار مذهب «الفوفيزم» منادين بالحرية المطلقة فى التعبير الفنى بلا حدود. ويكون لذلك كله بطبيعة الحال أثره على الأدب الذى أصبح يهتم بالمتغيرات الفكرية فى العالم. وكما تلاقت المذاهب المختلفة فى مجال الفن، تتلاقى أيضا فى مجال الأدب. فليس معنى ظهور الرمزية هو انقضاء لعصر الواقعية، بل هناك تعايش بينهما، كما أنهما لا يتعارضان بل هما يتكاملان.

وإذا كان الواقعيون قد كرسوا إنتاجهم فى الرواية، وإذا كان الرمزيون قد قصروا إنتاجهم على الشعر، فقد أثبت «بروتون» أن الواقعيين أشعر من الرمزيين. ومن ناحية أخرى، إذا كان دعاة مذهب جديد يهاجمون مذهبا قديما، فهم لا يقصدون بهجومهم أساتذة المذهب، وإنما تتجه حملتهم إلى المتطفلين عليه والدخلاء. فمثلا حينما شن «ميربو» حملته الشعواء ضد الطبيعيين، لم يكن يقصد «زولا» ومن فى مستواه، وإنما كان يقصد من أسماهم العمال أو الصناع الطبيعيين الذى يعملون داخل غرف مغلقة كما يعمل صباغ النسيج، الذين «يصنعون الروايات كما ينسج النسيج». ثم كانت موجة الكتاب من الفريقين الذين جمعتهم الرغبة الواحدة فى الكف عن التصوير الفوتوجرافى للواقع الخارجى للأشياء، والبدء فى الإهتمام بالجوانب الباطنية للإنسان وللأشياء أيضا. أو بمعنى آخر، جوهر الكائنات من هواجس وأحلام وذكريات. ولم يعد السبيل إلى ذلك هو الوصف الدقيق الممل، وإنما الإشارة والتلميح، وكثرة المدارس بحيث لم يعد يمكن الحديث عن مدارس، وإنما عن مجموعات، وتباينت المشارب مع كثرة المجموعات، وتباين المنتديات الفكرية والمجلات الأدبية والفنية فى باريس.

وإذا ما عدنا إلى جارى، فى تلك الفترة، نجده، يتردد على الكثير من هذه المنتديات والمجلات ويكتب فى عدد كبير منها فى وقت واحد. وكان جارى بالذات على علاقة وطيدة بطاقم المجلة «الميركور دى فرانس» الذين كانت تجمعهم كراهية مقيتة للعقلية الأكاديمية والتصنيفات المقيِّدة فى الأدب والفن. وكانوا ضد كل نظام وضد كل تسلط يُفرض على الفرد من قِبَل المجتمع. كان الجميع يؤمن بمبدأ «التلميح» بدلا من التصريح «... فى طريق الجمل، ننثر مفترق طرق من جميع الكلمات». «تضمين الشئ الواحد جميع المعانى التى يمكن أن تُنسب إليه» والمطالبة «بالبساطة المكثفة باللآلىء الفحمية، بمؤلف فريد مصنوع من كافة المؤلفات الممكنة».

ولكن المعروف أن فن المسرح يختلف عن بقية الأنواع الأدبية من شعر ونثر (هذا إذا سلمنا بأنه نوع أدبى) فهذه الأخيرة لا تتطلب جمهورا من المشاهدين المباشرين. فالكاتب المسرحى الذى يريد لإنتاجه أن يرى النور على خشبة المسرح، يتوخى الحذْر، ويفكر أكثر من مرة قبل أن يغامر بعرض مسرحيته، إذا

أراد أن يأتى بجديد فى هذا الفن. خصوصا إذا كان هذا التجديد لا يجد جمهورا يتجاوب معه أما إذا أراد الكاتب المسرحى الثورة الكاملة على القائم، فقد يجد المسارح مغلقة أمامه وأمام إنتاجه لذلك كان الكاتب المسرحى بصفة عامة أكثر الكتاب تنازلاً وخضوعًا لأذاوق الجماهير دليل ذلك، بالنسبة للفترة التى ندرسها، أنه رغم انتشار المدارس والمجموعات الأدبية والفنية فى تلك الفترة، ورغم تغلغل الواقعية ومن بعدها الرمزية فى مجالات الرواية والشعر، ظلت العروض المسرحية بمنأى عن هذه التيارات يؤكد ذلك أن سهرات مسارح باريس الكبرى، كانت عروضا لمسرحيات جماهيرية غلبت عليها موضوعات الحب التقليدية، كمسرحيات «موريس دونيه» «والفريد كابو» ومسرحيات الفودفيل مثل أعمال «لابيش» والمسرحيات الذهنية كعروض «بول هرفيو» «وفرانسوا يد كوريل» لذلك فلكى يتحقق التغيير الجذرى فى المسرح كان لابد من توفر عناصر مادية ثلاثة :

١ ـ مسارح تجريبية صغيرة لا تهتم بالربح.

٢ ـ وجود مخرجين مسرحيين مغامرين مؤمنين بالتجديد.

٣ ـ وجود جمهور ذواق.

ولا شك أن ما خرج على الجماهير فى تلك الأثناء من إنتاج فى غير مجال المسرح، كان قد مهَّد، إلى حد ما، لظهور ثورة فى المسرح. ولكن هذه الثورة لم تفجَّر إلاّ بتوفير العنصرين الأول والثانى وكان ذلك على يد (أنطون) الذى أسس مسرحه الشهير فى تاريخ المسرح الفرنسى عام ١٨٨٧ والمعروف باسم «المسرح الحر» ويتحدث الناقد بيكون عن هذه الثورة فيقول : «فى ظل الجمهورية الثالثة، كان الإنتاج المسرحى أكثر تنويعا وأهمية. فقد بدأت الظروف المادية تتغير، وبدأت قاعدة الجمهور تتسع وبدأ يفقد شيئا فشيئا إنتماءه البورجوازى. وكثرت قاعات العرض، بحيث أصبح من الممكن أن تتخصص بعضها، وتكتفى بجمهور محدود، وترحب ببعض المحاولات الجريئة وبذلك نشأ مسرح للطليعة يعارض مسرح البولفار (مسرح الشباك) وكانت أول محاولة لانطوان الذى أنشأ «المسرح الحر» عام ١٨٨٧، وظل يغذيه حتى عام ١٨٩٦ كان المسرح فى كل شهر يعرض

مسرحية لجمهور من المشتركين كانت حصيلة اشتراكهم تغطى التكاليف. وبذلك تمكن مسرح أنطوان من أن يتجنب الرقابة واستطاع أن يعرض مسرحيات كان لايمكن لأى مسرح آخر أن يقدمها كان ذلك بمثابة حقل تجارب شأن الجرائد الأدبية الصغيرة التى كانت قد بدأت تنتشر.. وكان ذلك بداية طليعة مسرحية».

كان ذلك بمثابة ثورة حقيقية فى المسرح، ولم يكن بسبب أهمية العروض المقدمة بقدر ما كان لأهمية الحدث فى حد ذاته فلأول مرة يتم تأسيس مسرح حر هدفه التجريب.

وكما لزم لظهور هذا المسرح من ثلاثة شروط، فإنه وضع أمامه أهدافًا ثلاثة أو بمعنى أصح استهدف الدعائم الثلاثة التى يقوم عليها الفن المسرحى : وهى التأليف والتعبير والمضمون : بالنسبة للتأليف، لم تعد الخاتمة السعيدة هى نهاية المسرحية التى يتوقع المشاهد كل ما يجرى فيها أما عن التعبير، فقد تجلى هذا التعبير فى رفض الزخرفة اللفظية والمحسنات البديعة وعدم الإهتمام بالالقاء. وأما فيما يتعلق بالمضمون، فقد تحقق ذلك فى تجديد الموضعات والشخصيات، وإدانة الأكاذيب وتملق الجماهير وفى الواقع، لقد ذهب «أنطوان» فى اهتمامه بتحرى الصدق والحقيقة والتصدى لكل الأعراف المسرحية إلى حد الاستغناء عن الجمهور، إذا رأى ضرورة لذلك.

ولكن للأسف، لم يكتب «للمسرح الحر» الاستمرار فلم يلبث أن انزلق فى الواقعية المسرفة التى أثارت الاشمئزاز مثال ذلك تقديم الحيوانات الحية وكتل اللحم فوق خشبة المسرح كل ذلك صرف عنه الرمزيين، وأتاح الفرصة لظهور «مسرح الفن» فى نوفمبر ١٨٩٠ الذى يتضح من اسمه أنه على طرف النقيض من الواقعية ودأب الشاعر (بول فور) مدير هذا المسرح، على تقديم العروض الغامضة التى يستحيل تقديمها على المسرح، بل وكذلك القصائد الطوال مثل (نشيد الإنشاد) الذى جمع بين الكلمة والموسيقى والألوان والعطور أيضا وفى نفورهم من الواقعية المتطرفة، تطرف الرمزية بدورهم، وعكفوا على تقديم المسرحيات العقلية أو «المخية» بمعنى الكلمة، أى التى يدور أحداثها داخل عقل الممثل.

وباختصار، لم ينجح المسرح الرمزى فى تجديد الفن المسرحى نجاحا كاملا لأنه كان يلجأ دائما إلى الشعر وكان هذا أمرا طبيعيا لمعارضة الواقعية. وكذلك لأن المؤلفين لهذا المسرح كانوا جميعا من الشعراء وأصبحت المسرحيات أشبه بالقصائد الطوال ولا يعنى ذلك أن «مسرح الفن» لم يكن طليعيا فلاشك أنه على غرار «المسرح الحر» قد أرسى دعائم التجديد والرغبة فى التجريب والانصراف عن عروض الشباك شىء آخر لا يقل أهمية، وهو التجديد فى الديكور، والنزوع إلى البساطة فيه بحيث لا يثقل ذهن المشاهد من ناحية، ويترك له الفرصة لإعمال خياله والتحليق مع الرمز فى الآفاق التى تتراءى للمشاهد دون فرض من جانب المؤلف أو المصمم هذه البساطة فى الديكور هى أهم ما أخذه الممثل الشهير «بو» عن «مسرح الفن» عندما حمل المشعل وأسس «مسرح الأوفر» ومن ناحية أخرى فقد استفاد «بو» من تجارب «مسرح الفن» وتنبه إلى خطورة الخلط بين المسرح والشعر وأصبح يميز بين العروض المسرحية وبين الأمسيات الشعرية ومما يذكر أيضا لمدير «مسرح الأوفر» أنه فتح الباب أمام المسرح الأجنبى، فعرَّف الباريسيين بكل من النرويجى «إيبسن» والسويدى «سترندبرج» (١٤١) والألمانى «هويتمان».

ولكن ما إن حلّ عام ١٨٩٧ حتى بدأ «بو» يتجه نحو الواقع موليا ظهره للرمزيين الذين اعتبرو ذلك منه خيانة. وبالفعل، كفّوا عن تقديم العروض إليه ومن ثم اتجه «بو» إلى تقديم العروض القريبة من عروض الشباك أو الفودفيل ولعل ذلك أيضا كان من أجل تعويض المصروفات من ناحية، وتغطية الموسم المسرحى من ناحية أخرى، بالاضافة إلى الرغبة فى عدم التقوقع فى قوالب محددة ثم تأتى تجربة أوبو ملكا التى تعتبر استمرارا للمسرح الرمزى بصورة معينة، لتوجه إلى «مسرح الاوفر» الضربة القاسمة.

جارى مؤلفا مسرحيا :

قد يبدو موقف «جارى» من المسرح متناقضا معه كمؤلف مسرحى، فهو يسخر من المسرح ويزدرى الجمهور ولكن الواقع هو أنه يسخر من المسرح بوضعه الذى وجده عليه، ومن نوعية الجمهور فى ذلك الوقت وبتفصيل أكثر، فهو يريد

مسرحا خالصا من كل متعلقات المسرح من ديكور وإخراج وحتى من ممثلين. يريد أن يعيد مسرحة المسرح وهو لا يريد أن تكون المسرحية «شعيرة» من الشعائر الفنية ولا يفرق بين المسرح والحياة فهما بالنسبة له كل لا يتجزأ فالمسرح هو الحياة ولكن بشرط أن نخلصه من كل أعرافه وتقاليده أما بالنسبة للجمهور، فإن جارى لا يلغيه تماما فهو يدرك أن المسرحية لا وجود لها إلا بالعرض على جمهور، أى بالتعاون بين الجمهور وبين المؤلف عن طريق وساطة خشبة المسرح وهذا يفسر لنا المجهودات الخارقة والمساعى الجبارة التى بذلها جارى فى سبيل عرض أوبو ملكا على خشبة المسرح.

ويبدأ برنامج جارى، لخلق مسرح جديد، بالمؤلف فهو يرى أنه يجب ألا يكتب للمسرح إلاّ كاتب يعى ويدرك أنه يكتب للمسرح : «أرى أنه ليس هناك أى داع لكتابة نص درامى إلا من خلال تصور الكاتب لشخصية منطلقة على خشبة المسرح، لا شخصية محللة فى كتاب» بحيث يكون الكاتب المسرحى مشحونا بإرادة لا تقل عن إرادة الخلق بل يجب أن يشعر أنه إنما ينافس الحياة نفسها والواقع نفسه، لأنه ليس بصدد خلق إنسان عادى يذوب بين ملايين البشر، وإنما هو بصدد تصوير شخصية من شأنها أن تعرض نفسها على الجمهور، وتترك بصمات لا تمحوها الأيام، وتظل خالدة أبدا ولا تموت بموت الإنسان العادى فشخصية «هاملت» مثلا أبقى وأخلد من إنسان عابر «إنها تجريد يسير على قدمين» لذلك، وهذه نقطة ثانية فى تجديدات جارى، لا يهتم الكاتب المسرحى بالممثل. فالمؤلف يجب ألا يقع فى المحظور كما يفعل الكثيرون من المؤلفين، «ويفصّل» شخصية على ممثل معين معاصر، لأن الممثل يموت أو قد يعوقه أى عائق آخر عن أداء الدور وحينئذ تموت الشخصية المسرحية معه وعليه فلابد من استعمال الأقنعة، فالقناع يوضع على وجه أى ممثل والقناع باق، وإذا كانت الشخصيات تظهر لنا من خلال أقنعتها، فعلينا ألا ننسى أن الشخصية لا تعنى أكثر من القناع، وأن «الوجه الزائف» (أى القناع) هو الوجه الحقيقى (١٤٤) ومن الطبيعى أنه، فى ظل هذا المفهوم الجديد ليس هناك مجال لتطبيق الوحدات الكلاسيكية الثلاث الخاصة بالزمان والمكان والفعل فهذه الوحدات تذوب جميعا

وتخرج فى صورة أخرى وهى «الشخصية المنفردة» التى تستقطب كل الاهتمام والانتباه، وتبرر كثرة الأمكنة والتجاوزات الزمنية، ولكن بشرط أن تكون الشخصية كالمركز فى العالم الذى صوره الكاتب أما عن الشخصيات الثانوية فإن «جارى» لا ينكر وجودها، ولكنها مجرد ملصقات أو اكسسوار أشبه بالديكور بل هى عناصر من الديكور ولكن متحركة أما بالنسبة للجمهور فإن «جارى» لا يريد جمهورا يذهب إلى المسرح لأنه يجد فيه ثناءً موجهً إليه أو اطراء لعاداته وتقاليده وأفكاره، كما أن جارى يحمل حملة شعواء على المسرح الفلسفى أو المسرح الأخلاقى أو مسرح الأفكار فالمسرح بعد أوبو ملكا لم يعد يعلّم شيئا أو يدافع عن قضية، وإنما هو يكتفى بتشغيل خيال المتفرج ليفسر ما يجرى أمامه على خشبة المسرح على هواه وعلى قدر طاقته.

ومما تقدم يتضح أن المسرح لا يتجه إلى الجمهور العريض من المتفرجين وإنما هو قاصر على الأقلية التى تذهب إلى المسرح، لا سعيا وراء درس يلقى، أو تسليه تبذل، وإنما سعيا وراء «حدث» بالمعنى المسرحى فالصفوة تشارك فى عملية الخلق التى يمارسها واحد منها (المؤلف) يرى الحياة تدب فى مخلوقه، فى نفسه، ومن خلال هذه الصفوة تلك هى المتعة الإيجابية، المتعة الوحيدة، متعة الآلهة ويحدد «جارى» هذه الصفوة بنحو خمسمائة متفرج على مستوى «شكسبير» و «دافنشى» بالقياس إلى الأعداد الهائلة التى لا تحصى من السوقة ولكن كيف يصل هذا المسرح إلى الجماهير العريضة؟ يتم ذلك من خلال انتشار الأفكار، وإرادة المحبين للثقافة الحقيقية والفن الحقيقى لا التقليد كذلك فهذا دور تضطلع به مسارح الطليعة، عن طريق الاستمرار فى التجديد الفنى كما فعل «مسرح الأوفر» ومن قبله «مسرح الفن» فبمرور الوقت تصبح هذه المسارح هى المسارح العادية ولكن جارى يحذر هذه المسارح من الجمود، ويضيف عبارته الشهيرة «إن مهمتها ليست فى أن تكون وإنما فى أن تصبح».

على خشبة المسرح :

تلزم وقفة أخرى عند الملابسات التى كان لابد منها لعرض أوبو ملكا، وبالذات المساعى التى بذلها المؤلف من أجل خروجها للنور فإذا كات مسرحية «هرنانى»

لصاحبها فيكتور هوجو قد أثارت معركة تُعرف فى تاريخ المسرح «بمعركة هرنانى»، فإن أوبو ملكا كانت السبب فى اندلاع حرب بأكملها، تعددت فيها المعارك والجبهات وسبقها إعداد طويل.

كانت البداية مع بدايات «جارى» الأدبية فى باريس فقد ذكرنا أن المسرحية، إن لم تكن جاهزة للعرض، فقد كان معظمها مكتوبا من أيام المدرسة وكنا قد انتهينا فى حديثنا عن ظروف المسرح الفرنسى فى عصر «جارى»عندما تسلم «بو» الشعلة من «مسرح الفن» مؤسسا مسرحه الجديد الذى أطلق عليه «مسرح الأوفر».

بدأ جارى الاتصال بمدير المسرح الجديد بل وحتى قبل أن يقابله دأب على إرسال الخطابات إليه معبرا عن تقديره له وإعجابه به والحقيقة أنه كانت هناك أكثر من نقطة للالتقاء بين «بو» وبين «جارى» فإن البساطة الشديدة فى الديكور التى يميل إليها الأول وكانت تتفق وامكاناته المادية الصعبة، كانت تجد صداها فى تصورات «جارى» وميوله الشخصية كذلك فإن عدم الاهتمام بالملابس ومطابقتها لزمن المسرحية وجوها كان يتفق أيضا مع نزعة «جارى» إلى التجريد وبالتالى إلى العالمية كما كان ذلك يتفق أيضا وفن العرائس الذى كان الكاتب يمارسه فى المدرسة وإذا أضفنا إلى ذلك كله أن «مسرح الأوفر»، بما عرف عنه من ثورة على الأعراف والتقاليد المسرحية. هو المسرح الوحيد الذى يمكن أن تعرض عليه أوبو ملكا، أدركنا الدافع الذى حدا بكاتبنا إلى طرق كل الأبواب حتى عمل سكرتيرا خاصا لمدير هذا المسرح وكان «بو» يعرف أن «جارى» يُعدّ مسرحية لكى يعرضها على «مسرح الأوفر» ولكنه لم يكن يدرى أى نوع من المسرحيات ويطلع المدير على المسرحية ولا يجد بأسا من عرضها ويستغل «جارى »الفرصة ويكتب إلى المدير محاولا تذليل جميع الصعاب الممكنة بما يتفق والظروف المادية للمسرح، وكذلك ذوق المدير فيفصّل له ذلك كله فى رسالة من ست نقاط يعرض فيها تصوره لتنفيذ المسرحية. ولأن الرسالة وثيقة هامة فى فن الإخراج، رأينا أن نشير إلى أهم ما فيها :

١ - قناع للشخصية الرئيسية وهى أوبو.

٢ - رأس جواد من الكرتون يتدلى من رقبته.

٣ ـ استعمال ديكور واحد.

٤ ـ عدم استعمال الأعداد الكبيرة من الممثلين والاكتفاء مثلا بجندى واحد فى مشهد العرض العسكرى.

٥ ـ استعمال نبرة أو صوت خاص للشخصية الرئيسية.

٦ ـ الملابس غير محلية ويفضل الحديثة.

ولكن بعد فترة، وبعد أن وعد «بو» بعرض المسرحية، عاد فأبدى ترددا متعللا بالصعوبات المادية وصعوبة النص على الجمهور.ولكن «راشيلد» تتصدى للدفاع عن المسرحية دفاعا يهمنا لنعرف منه وجهة نظر أنصار المسرحية فى ذلك الوقت. فلم تكن «راشيلد» تدرك طبعا أن أوبو ملكا تعتبر ثورة فى تاريخ المسرح، ولكنها كانت تجد فيها مجرد مادة للتسلية تقدم لجمهور مسرح «الأوفر» الذى يحب الرمز، فهى ترى أنه بعد عرض مسرحية بيرجينت فمن العقل أن يقدم المسرح عملا غريبا شاذا، خصوصا (والحديث موجه إلى زوجها) «إذا قدمتَه بأسلوب القراقوز».

أما بالنسبة لإعداد الجمهور، فقد عكف «جارى» منذ عام ١٨٩٣، أى قبل عرض المسرحية بثلاث سنوات، على التمهيد لهذه المسرحية عند الجماهير، وتهيئتها لاستقبالها ففى أبريل من ذلك العام، قدم لقراء جريدة «صدى باريس الأدبى المصور» شخصية «أوبو» وذلك قبل أن يقدمها فى مسرحية قيصر مسيخا دجالا (١٦) التى نشر جزءا منها فى جريدة «الميركور دى فرانس» ثم ظهرت كاملة فى مطبوعات الجريدة نفسها ومن ناحية أخرى نشر الشاعرى «بول فور» مسرحية أوبو ملكا فى جريدة «الكتاب الفنى» التى كان قد أصدرها، وذلك فى عدد أبريل ومايو ١٨٩٦، فأصبحت المسرحية موضوعا لعدة مقالات نقدية فى «الجريدة البيضاء» فى يوليو ١٨٩٦ ثم تلا ذلك مقال للناقد «فيرهيرين» فى جريدة «الفن الحديث» وفى سبتمبر من نفس العام كتب «لويس دومور» مقالا فى مجلة «الميركور دى فرانس» كشف فيه عن قوة هذه الشخصية المسرحية التى أبدعها «جارى»، كما نوه بالمفاهيم الجديدة فى فن المسرح التى استحدثها

الكاتب. نضيف إلى ذلك ما كتبه الصحفيون من أصدقاء «جارى»، مما جعل اسم «جارى» واسم بطل مسرحيته يترددان دائما على صفحات الجرائد وفى المنتديات الأدبية أمام هذه الشهرة التى حققتها المسرحية قبل عرضها من ناحية، وأمام مساعى «جارى» لدى مدير المسرح من ناحية أخرى، لم يجد «بو» بدا من الإذعان، بل ذهب إلى أبعد من ذلك فقد نشر مقالا فى «الميركور دى فرانس» أشار فيه إلى أراء «جارى» الجديدة فى المسرح وحينما تردد الممثل الشهير «جيمييه» الذى وقع عليه الاختيار لتمثيل دور «أوبو» خشية المغامرة بمكانته الفنية، لم يتردد «بو» فى التدخل فى محاولة لإقناعه، مبينا له كيف يمكن أن يؤدى الدور كذلك فقد لجأ «بو» إلى الموسيقار «كلود تيراس» لوضع الموسيقى كما استعان بأفضل الرسامين فى ذلك العصر لتصميم الديكور.

الحدّوته :

قبل أن نخوض فى البناء الدرامى الداخلى والخارجى، يجدر بنا أن نبدأ بالحدوته وقبل ذلك كله يجب أن نؤكد حقيقة هامة سبق أن أشرنا إليها فى حديثنا عن سيرة حياة «جارى» لأن ذلك سيساعدنا كثيرًا فى إدارك الكثير مما يتصل بهذه المسرحية أو سلسلة المسرحيات التى تدور حول «أوبو».

هذه الحقيقة هى أن «أوبو ملكا» فى الأصل «عملية عيال» إذا جاز هذا التعبير فهى عمل اشترك فى انجازه مجموعة من تلاميذ مدرسة وجاء العمل على مراحل، بل ولعله تم على مدى أجيال متعاقبة كل جيل أضاف إلى إنتاج الأجيال السابقة. وكان «جارى» هو الذى أعاد صياغة هذا العمل ليخرج فى الصورة المعروف بها الآن، ليعرض على جمهور من الكبار، جمهور ناضج، ليرى أمامه ما يمكن أن تكون عليه الطفولة كما هى دون تهذيب ومثل هذا العرض لا يمكن أن يتبع الطرق العقلانية. ومن ناحية أخرى لم يكن الفن التلقائى أو البدائى، الذى لم يتأثر بالتعليم ولا بالتربية، لم يكن هذا الفن فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر يتمتع بما يلقاه اليوم من رعاية واهتمام لذلك لم يكن من الممكن فى ذلك الوقت أن تعرض مثل هذه المسرحية على أنها عمل من أعمال

الأطفال، لأن المتفرج كان سيذهب حاملا معه الإزدراء الذى هو طابع الكبار أمام ماضيهم البعيد أو كان سيذهب مدفوعا بفضول الإنسان المتعالى الذى يذهب إلى حديقة الحيوان ويقف أمام قفص القرود إذن لم يكن هناك إلاّ حل واحد، وهو ترك المسرحية على حالها وعلاّتها وعرضها دون تقديم أو تمهيد.

أما عن «الحدوته» فمسرحية أوب ملكا تجرى أحداثها فى بولندا، وهى تروى لنا حكاية القائد «أوبو» وهو ذو ماض مجيد دليل ذلك أنه كا يشغل عدة مناصب هامة، منها أنه كان ملكا على «أراجون» غير أن زوجه الطموح «الأم أوبو»، تغريه بأن يقتل الملك «فينسلا» وليّ نعمته وأن ينصّب ننفسه مكانه فيحيك «أوبو» مؤامرة بالاشتراك مع القائد «بوردر» ويعده بولاية «ليتووانيا» (١٥٣) مكافأة له وتنجح المؤامرة، ويتم القضاء على أفراد الأسرة المالكة جميعا إلا الشاب «بوجريلا» ابن الملك، الذى يلجأ إلى الأحراش وما أن يستقر «أوبو» على العشر حتى يبدأ فى حكم البلاد بطريقة خرقاء يستعين فى ذلك بمجموعة من الفرسان الأفاقين فلكى يزيد من ثروته يقضى على النبلاء ورجال القضاء ورجال المال بطريقة عشوائية لا تميز بين طالح وصالح ثم يتولى بنفسه جباية الضرائب التى فرضها أضعافا مضاعفة ومن ناحية أخرى، فبدلا من أن يكافىء «بوردور» الذى كان ذراعه اليمنى، يغدر به ويحاول أن يفتك به ولكن «بوردور» يتنبه لذلك ويسعى إلى قيصر الروس تائبا مستغفرا ويحرضه على إعلان الحرب ضد الغاصب وفعلا ينتصر القيصر على أوبو ويغزو البلاد ويلوذ أوبو بالفرار، بعد أن يعهد بالوصايه إلى زوجه غير أن «بوجريلا» ابن الملك القتيل، يتمكن من طردها بعد أن يقود المقاومة من الشعب البولندى الثائر وتلتقى الأم «أوبو» بزوجها بعد أن منى بالهزيمة أمام قيصر الروس يلتقيان داخل مغارة ليستأنفا هروبهما فى أرض الله الواسعة أمام «بوجريلا» الذى يواصل مطاردته للغاصبين.

وكما رأينا فإن المسرحية تعالج الموضوع الأزلى الأبدى فى كل دراما تاريخية : حكاية الغاصب الذى يحكم البلاد بالحديد والنار، وصاحب الحق الشرعى الذى يسعى بالقوة أو بالحيلة للإطاحة بالغاصب. ذلك هو موضوع مسرحيات كثيرة مثل سينا (١٥٤) وريتشارد الثانى، وريتشارد الثالث، ومكبث (١٥٥) ولكن إذا كان

الغاصب فى العادة يحمل وراء ظهره ماضيا حافلا بالجرائم يستوجب من أجله العقاب، فالأمر ليس كذلك بالنسبة للملك «فينسسلا» الذى يبدو لنا إنسانا كريما يكافىء «أوبو» على خدماته كما أن «أوبو» لا يبدو لنا صاحب حق شرعى فى العرش على شاكلة «إيميليا» مثلا فى مسرحية كورنىّ (١٥٦) وإذا كان الكاتب يسلط الأضواء ويركزها على الطاغية، فليس ذلك، كما هى العادة ليبرهن على أن الظمأ إلى العدالة لا يلبث أن يتحول إلى رغبة عارمة فى ارتكاب الجرائم، وإنما للتدليل على ظاهرة أخرى مماثلة فحواها أن الإسراف فى ممارسة السلطان بلا حدود ولا ضوابط يمكن أن يؤدى إلى توحيد العناصر الساخطة، وبالتالى إلى الإطاحة بهذا السلطان وإذا كانت أوبو ملكا تذكرنا بمسرحية مكبث فإن جارى نفسه يشير إلى هذا التقارب فى أكثر من مناسبة أولا فى اهدائه المسرحية إلى مارسيل شوب (١٥٧) ثم فى نهاية المسرحية حينما أشار مرتين إلى «قصر السينور» (١٥٨) فى المشهد الرابع من الفصل الأخير ورغم ذلك فإن مسرحية أوبو ملكا تختلف عن مسرحية «شكسبير» اختلافات بينة تجعلها تحتفظ لنفسها بنوع من الإستقلال الذاتى أول هذه الإختلافات أن مصير «أوبو» لم ينته بانتهاء المسرحية، وإنما نجده يواصل مسيرته ويتابع مغامراته ثم إن مسرحية شكسبير ليست النموذج الوحيد الذى يمكن أن يستقى منه جارى موضوع أوبو ملكا، فموضوع المسرحية كما سبق أن أشرنا، هو موضوع تقليدى نطالعه فى الملاحم الشعبية والدرامات التاريخية فى كل زمان ومكان.

وعلى الرغم من ظاهر هذه المسرحية التى ينتمى بناؤها القصصى إلى عالم الحكايات العجيبة، إلا أنها لا تندرج تحت هذا النوع من الأدب أن أوبو ملكا تنتمى إلى الفن الدرامى أولا بسبب طبيعتها كما سنوضح ذلك، ثم لأنها تدور حول شخصية متحركة لا يمكن تصورها إلا فوق خشبة المسرح. وإذا كان أحد النقاد (١٥٩) يرفض أن يعتبرها كذلك، إذا يتصور أن سعى «الأم أوبو» إلى الإستيلاء على الكنز من ناحية، ومحاولتها فى البداية تحريض زوجها إلى قتل الملك من ناحية ، يجعل بجانب الأب أوبو شخصية محورية أخرى كما يجعل هناك خطين دراميين لا خطا واحدا إلا أن هذا لا يلغى الديناميكية الجوهرية

التى تتمثل فى الصراع بين الغاصب من ناحية وصاحب الحق الذى يتمثل فى أن الثورة ضد القصر تؤدى إلى تجمع الساخطين وانتصارهم فى النهاية طال الزمان أو قصر، وهى فى ذات الوقت تعرض لمغامرات «أوبو» الأسطورية والتى لا تنتهى باسدال الستار فإذا كان «جارى» لم يلتزم بوحدانية الموضوع فذلك لصالح الشخصية الرئيسية التى تحقق الوحدة الدرامية.

البناء الداخلى :

أولا .، ماهو الموقف الأولى أو المبدئى، وكيف تمثله المتفرج مع أن المسرحية لا تهتم، أن لم تكن تسخر من علم النفس كما سنرى، إلا أن «عرض» الموضوع جاء من أبسط ما يكون فالستار يرتفع عن حوار دائر وهو حوار ساخن أما العبارة النابية التى هذبناها إلى «نيلة»، عبارة الاستهلال، فمع أنها غير موجهة إلى الجمهور، إلا أن الجمهور قد يظن من أول وهلة، ويقع فى اللبس وهذا اللبس مقصود كنوع من الهاب حماس الجمهور، والإعلان عن نوع البضاعة على أية حال فإن عرض الموضوع جاء بواسطة حوار نعلم منه، فى اختصار شديد ماضى «أوبو» وحاضره وتطلعاته بالنسبة للمستقبل ونعرف أن «أوبو» كسائر الشخصيات الرئيسية يعانى من نقص معين ولكن لا علاقة بين استعادته لماضيه المجيد وبين الجريمة التى تحرضه عليها زوجه وهى قتل الملك لأن الملك ليس مسئولا عما أصاب «أوبو» بل بالعكس، نعلم أن الملك رجل طيب ويكافئ «أوبو» على خدماته السابقة ويجعله رئيسا للحرس وهذا هو الذى يجعل «أوبو» يتردد فليس هناك ثأر معين يحفزه للعمل : «أصبحُ رئيس الحرس وأنكّل بملك بولندا؟ أكرم لى أن أموت» وعلى ذلك يخرج أوبو فى نهاية المشهد الأول «مزعزعًا» فقط على حد تعبير الأم أوبو.

ويبدأ المشهدالثانى، دون تمهيد أو إعداد سابق، بمأدبة ويمكن أن يفهم المتفرج أن هذه المأدبة قد خططت لها الأم أبو مسبقا، واثقة من أن زوجها الشره لن يعارض ولن يقاوم إغراء الطعام، وهذا ما حدث فعلا. وينتهز «أوبو» فرصة وجود الكابتن «بوردور» ويخبره بنيته. وبلا مقدمات أيضا، نجد أن «بوردور» عدو لدود للملك، ويتم الاتفاق على المؤامرة فى المشهدين التاليين.

ومـا أن نصل إلى المشـهـد الخـامس حـتى يسـتـدعى الملك «أوبو» . وكـان من الممكن أن يسـدل السـتـار بانتهـاء الفـصل الأول على هذه المفـاجـأة المسـرحـيـة. فاستدعاء الملك يثير قلق «أوبو»، وكذلك تساؤل المتفرجين: هل كشفت المؤامـرة وهل سـتجـهض؟. ولكننا نفاجـأ فى المشـهد السـادس بأن الملك يريد أن يكافىء «أوبو» على خـدمـاته السـابقـة. وهنا أيضـا كـان من الممكن أن يرجع «أوبو» عن التآمر كنوع من العرفان بالفضل، ولكن شيئا من ذلك لا يحدث . بل يكاد «أوبو» يقـول خذونى، ويكشف بنفسـه عن الخطة، إذ بدأ باتهام شـركـائه ، لولا حـيطة «بوردور» الذى بادر وحـول انتبـاه الملك عن الموضـوع. وفى المشـهـد التـالى يتم الاتفاق على تفاصيل تنفيذ الخطة.

وهكذا لا يسـدل السـتـار عن الفـصل الأول إلا والمتـفـرج قـد تعـرف على الشخصيات الرئيسية فى المسرحية، وعرف أن هناك مؤامرة تحاك، وأن الملك لا علم له بشىء وحتى الآن نرى أن كل شـىء واضح وعـادى جـدا، أشبه بما يحدث فى المسـرح الكلاسيكى : عرض للموضوع مـركـز بشدة وجاء بصورة فنية، فبلا منولوجات طويلة وبلا سرد مسهب علمنا جوهر الموضوع. وأكثر من ذلك، فخلال هذا الفصل وضع المتفرج يده على خيوط صراع نفسى معين، فالأم أوبو تستغل طموح الزوج وتعلن أنها التى تمسك بخيـوط اللعبـة وتحـركهـا . ويتوقع المتـفـرج أيضـــا أن يحـــاول الأب أوبو أن يتـــخلص من سطوة الزوج، إمـــا بالحـيلة وإمـــا بالمواجهة.

هذه الحبكة الرئيسية لن تلبث أن تتطور سـريعا. فلن ينتهى المشهد الثانى من الفـصل الثـانى، إلا ويقـع الملك صـريعـا. ثم يسـتولى أوبو على العـرش. وكـان من الممكن أن تنتهى المسـرحيـة أيضا عند هذا الحد. ولكن العنوان «أوبو مـلكا» ينبئ بأن المقصود هو ليس مجـرد الاستيـلاء على الحكم، وإنما عرض تصـرفات «أوبو» وهو ملك : كيف سيقوم بأعباء هذه المهمة وكيف سيبرهن على مواهبه «الملوكية»، هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، فقد علمنا أن أحد أبناء الملك وهو «بوجـريلا» قد تمكن من الفرار. وهو بطبيعة الحال سيحاول أن يسترد العرش من الغاصب. لذلك هـناك فـصـلان كـامـلان يـعـرضـان للغـاصـب وفى يده زمـام الأمـور. فنراه يحتفل بالمناسبة «السعيدة الدامية» ويعفى المسئولين جميعا من مناصبهم، بل

ويقضى عليهم، ويتولى بنفسه كل شىء، حتى الضرائب، يقم بنفسه بجباياتها. هذا فيما يتعلق بممارسة الحكم. أما فيما يتعلق بمحاولة ابن الملك استرداد عرش أبيه. فيطالعنا الفصل الرابع بتدخل القيصر وخيانة «بوردور» والشق الأول من هزيمة «أوبو» هزيمته أمام جيش الروس الذى أباد جيشه. ويكمل الفصل الخامس الحلقة، ويطالعنا بالشق الثانى من الهزيمة وهو فرار «أبو» أمام «بوجريلا» الذى قاد المقاومة الداخلية ضد المغتصب.

أما عن الدرس المستفاد من هذه الدراما على المستوى التاريخى (فهى كما رأينا دراما تاريخية)، فهو أنه على الحاكم الذى يريد أن ينفرد بالسلطة أن يفى بالوعود ويصون العهود، فقد رأينا «بوردور» بعد أن غدر به «أوبو» قد تحول إلى العدو، كان سببا فى هزيمة «أوبو» . والشق الثانى من الدرس أن يقضى الحاكم المستبد على أعدائه. فعلى الرغم من حداثة سن «بوجريلا» إلا أنه تمكن من تجميع الساخطين من الشعب باسم حقه الشرعى. وباختصار ، على هذا النوع من الحكام أن يقضى على كل عقبة قائمة أو يمكن أن تقوم.

ونعود إلى الحبكة، ونقول: قد يرى بعضهم أنه إلى جانب الحبكة الرئيسية فى المسرحية، توجد حبكات أخرى ثانوية، تطالعنا منذ البداية، وتتطور حتى الفصل الرابع. ونقصد بذلك قيام الأم «أوبو» بتحريك خيوط المؤامرة، وبالتالى زوجها القراقوز، إذا جاز لنا هذا التعبير. فهى تريد أن تكون المستفيدة الوحيدة من الثورة ضد الملك. كما أنها تحاول الاستيلاء على كنز الأسرة الحاكمة. ولكن «بوجريلا» يفسد عليها كل شىء، ويطردها من البلاد، فتهيم على وجهها بحثا عن زوجها الذى طرد هو الآخر، وبذلك يعقدان خيط الحبكة الأساسية، وينتهى بها الأمر إلى الالتقاء مرة أخرى فى الفصل الخامس، وحقيقة الأمر أن انفصالهما كان أمرًا عارضا، ذلك لأن الأب أوبو والأم «أوبو» يكونان ثنائيا متلاحما ومتضامنا ومتكاتفا بحيث لا يمكن فصله على الرغم مما يتبادلانه من السباب ويدب بينهما من خلاف.

وبعملية حسابية بسيطة، يمكن أن نثبت أن الشخصية الطاغية فى المسرحية بحضورها وبتأثيرها هى شخصية «أوبو» فهو يظهر فى سبعة وعشرين مشهدا

من بين ثلاثة وثلاثين هي مجموع مشاهد المسرحية أنه القطب الوحيد الذى تدور حوله المسرحية إذا سلمنا بأن الأم أوبو التى يحكمها الطموح نفسه هى جزء لا يتجزأ منه وكذلك الفرسان الثلاثة.

ونحن إذا نظرنا فى موضوع المسرحية وأحداثها الجوهرية نجد أنها أضأل من أن تغطى مساحة الفصول الخمسة، أو بمعنى آخر من الممكن إيجازها فى مشاهد معدودة، خصوصا وأن التآمر لم يستغرق وقتا طويلا ولم يسترسل الكاتب فى عرضه أو تحليله كما أن جمع الأعوان والاتفاق معهم تم فى عجلة ويسر لذلك كله لجأ «جارى» إلى الإكثار من المشاهد التى تشد الجمهور أو التى جرى العرف على تسميتها باسمها الفرنسى «مشاهد ذات الآفية»، ونقصد بها المشاهد التى نجحت جماهيريا فى الأعمال السابقة درامية كانت أو غير درامية ويكفى أن نشير فى هذا الصدد إلى المنام الذى رأت فيه الملكة مصرع زوجها الملك ثم مشهد موتها المؤثر، واتفاق أوبو مع «يوردور» على تنفيذ المؤامرة واستدعاء الملك للمتآمرين، وأخيرا وليس أخرا، ظهور أشباح الأسلاف كل هذه المشاهد هى أصداء لمشاهد مشهورة من أعمال أدبية سابقة وعالجها «جارى» هنا معالجة هزلية.

ولكن الكاتب أو الكتّاب الصغار، باعتبار أن المسرحية نتاج مجموعة من التلاميذ، لم يكتف بعملية المسخ هذه، وإنما أراد أن يهاجم كل الأعراف والتقاليد المسرحية فإذا كان المسرح التقليدى أو مسرح «الذوق السليم» لا يعرض سوى الأحداث الجوهرية فإن «جارى» يتمادى فى عرض المشاهد المبتذلة والأحداث العادية : من ذلك المشهد الثالث من الفصل الأول والذى يمثل المأدبة وما يصاحبها من سخافات صبيانية، وكذلك المشهد الرابع من الفصل الخاص بتسابق أفراد الشعب ثم هياجهم ومن ذلك أيضا الألفاظ النابية والتجاوزات اللغوية التى تلزمها دراسة منفردة ونحن نعرف أن العرف المسرحى يحظر عرض مشاهد العنف من قتل وتنكيل على خشبة المسرح، لكن جارى لا يراعى ذلك بل ويتعمد أن يعرض المشاهد العنيفة من تذبيح وتقتيل ومع أن هذا أيضا له أهميته الدرامية التى يطول الحديث فيها إلا أننا نكتفى هنا بأن نذكر بأن هذه المشاهد

جميعا شيء متوقع منذ البداية بل ولابدّ منها، لأننا لا نستطيع أن نتصور حكم «أوبو» دون أن يكون هناك حفل تتويج أو دون معارك أو دون إبادة.

ومع كل فيجب أن نعترف بأن النهاية فيها الكثير من التراخى والإطالة مما يتعارض مع سرعة البداية فبعد هزيمة أوبو فى أواخر المشهد الرابع تتدخل أحداث هى ضرورية «للحدوته» ولكنها ليست كذلك بالنسبة للفعل من ذلك مثلا: اجتماع الأب أوبو والأم أوبو لا يتم إلا بعد معركة بين دب وبين «كوتيس» وهو العقل المفكر بالنسبة لأوبو هذا المشهد الذى يبدو فى ظاهره عديم الفائدة يؤكد على بلاهة «أوبو» كذلك فإن القضاء على الدب يؤكد القضاء على «بوردور» حيث أن هذا الأخير، وفى مناخ هذيان الحكم، يتجسد الدب، ولا أدل على ذلك من عبارات «أوبو» ذاتها : «هاهو ذا» بوردور «ما أقبحه : كأنه دب... آه، آه، الدب هاهو ذا قد سقط» ثم : هاهو ذا مرة أخرى انصرف أيها الدب، أنك تشبه «بوردور» هل تسمعنى يا دابة إبليس».

ومرة أخرى، كان من الممكن أن تنتهى المسرحية عند التقاء، «أوبو» بزوجه ثم فرارهما أمام «بوجريلا»، ولكن «جارى» يريد أن يقول إن قصة «أوبو» لم تنته بهزيمته ولكن أمامه مغامرات أخرى. ومن ثم أتبع الفرار بمشهدين لا أهمية دراميه لهما إن الإهتمام المنصب على أوبو وعلى مصيره قد طوع الكثير من الضرورات الدرامية فالكاتب يريد أن يعرض لنا البطل فى كل أحداث حياته، وفى كل مكان يذهب إليه دون اعتبار لما يمثله ذلك من صعوبات تنفيذية خاصة بالديكور، وما يمثله ذلك من خروج على قاعدتى الزمان والمكان أهى حريات الأطفال؟ أم هو جو الخيال الذى تدور فيه المسرحية والذى يطبع الأحداث ويتجاوز القواعد وحدود المعقول على أية حال، من غير المعقول أن مسرحية تجرى أحداثها فى عالم غير معقول ثم تلتزم «بالمعقول».

البناء الخارجى :

المقصود به هو الشكل الذى صيغت به المسرحية فى مجملها تبعا للتقاليد المسرحية المعروفة والضرورات الطارئة، وكذلك كل فصل وكل مشهد، بالإضافة إلى بعض الاعتبارات الخاصة بالكتابة المسرحية، والمعروف أن لكل مسرحية بناء

خارجى وحيد يتفق والبناء الداخلى لها والذى عرضنا له فى حين توجد هناك عدة أساليب لإخراج المسرحية فإذا كانت عملية الإخراج مرتبطة بالمسرحية بطريقة «مرنة» فإن البناء الخارجى جزء لا يتجزأ من المسرحية وبالنسبة لمسرحيتنا أوبو ملكا فنحن نجد فيها العديد من الهنات أو الثغرات فى البناء الخارجى والتى مرت على كل من كان من المفروض أن يتلافاها قبل أن تصلنا فى شكلها الأخير أولا العبارة التى ختمت المشهد الثالث من الفصل الأول وهى الخاصة بتحركات ودخول الممثلين وخروجهم.العبارة تقول «يخرجان مع الأم أوبو» ولكننا نفاجأ بوجود الأم أوبو فى المشهد التالى دون عبارة تشير إلى رجوعها، كما أن خروجهم المعلن عنه فى المشهد الثالث لم يكن ضروريا دراميا إذ أنها على علم بالمؤامرة التى يريد «أوبو» أن يتفق مع «بوردور» عليها ثم يتكرر نفس الشىء فى نهاية المشهد الرابع الذى ينتهى بعبارة «يخرجون» فى حين أن الأب أوبو وزوجه يبقيان لاستقبال رسالة الملك، بينما «بوردور» هو وحده الذى خرج يقودنا ذلك إلى الظن بأن المسرحية بدلا من أن تكتب على مشاهد متتابعة، كتبت على شكل مشاهد متجاورة، بل وبطريقة يمكن معها وضع مشهد مكان المشهد الآخر هذا النوع من الحرية والخيال وهو الطابع العام لكتابة هذه المسرحية وهو أيضا من سمات عالم الطفولة.

وبالنسبة للديكور، فأيا كانت وجهة نظر المخرج، فلابد لهذه المسرحية من ديكور يضعها فى جو أسطورى، لا إشارة فيه إلى زمان محدد ولا إلى مكان معين ومع كل فلابد أن يوحى بتغيرات الأمكنة ويوحى للمتفرج بأنه أمام عمل ملحمى أما اختفاء الديكور تماما فهو شىء لا يمكن قبوله : فلابد مما يشير إلى مسيرة الجيش البولندى عبر «أوكرانيا»، وإذا أمكن تحت البَرَد. كذلك لابد من خلق جو من الغموض والرهبة حينما تدخل الأم «أوبو» كاتدرائية «فارسوفيا» وتتحسس البلاط بحثا عن الذهب إذ لابد من ديكور شمولى يجمع بين الواقعية والتجريد الكامل ويمكن أن يوحى بأمكنة متعددة فى وقت واحد. وكذلك بالنسبة للصوت، فمع أنه لا يوجد فى النص ما يحدد استعماله، فمن المظنون أن جارى قد حاول استعمال الآلات النادرة ذات الأصوات الغريبة والمتناقضة المهم هو الحصول أعلى درجة من الضوضاء تتفق وجو الحرب والعنف والثورة فى هذه المسرحية.

هذه التأثيرات المتناقضة هى أيضا صفات الملابس التى حددها «جارى» «فبوجريلا» مثلا يرتدى «زى طفل : فى جونلة قصيرة وبونيه» أما «بوردور» فعلى الرغم من لكنته الإنجليزية، يرتدى «زى موسيقى مجرى أحمر اللون ملتصق بالجسم تماما، ومعطفا واسعا، ويحمل سيفا كبيرا»... أما زى «الأم أوبو» فهو يتفق مع التغيرات السريعة التى تمر بها فهى فى البداية ترتدى : «زى بوابة تاجرة : بونيه وردى وقبعة ذات ورد ورياش وفى مشهد المأدبة ترتدى مئزرا أما ابتداء من المشهد السادس من الفصل الثانى، فهى ترتدى معطفا ملكيًا وبالنسبة لأوبو فإن زيه يظل كما هو، ويضاف إليه عناصر مختلفة بالإضافة إلى زيه الأساسى الذى يدل على أصله : «حلة رمادية، وعصا مدسوسة فى جيبه الأيمن دائما وقبعة مستديرة وابتداء من اعتلائه العرش يوضع فوق رأسه التاج» ويوجز جارى هذه التعليمات فى خطاب إلى مدير المسرح : «ملابسى لا تتقيد بالمحلية ولا بالتاريخ (وهو ما يدل على حرصه على طابع العالمية)».

وبالنسبة للكمبارس، فقد آثر جارى أيضا، كما بالنسبة للديكور، فكرة ما قل ودل فجندى واحد أو اثنان لتصوير الجيش الروسى أو البولندى، وشخص واحد أو اثنان لتمثيل جمهور الشعب.

كلمة سريعة عن الإكسسوار فهو يقوم بدور كبير فى المسرحية، بحيث أن بعض عناصره تظهر فى تقديم شخصيات المسرحية : مثل ماكينة نزع الأمخاخ وإذا قصرنا الحديث على ما يتصل بالأب أوبو، فلأنها تمثل أهم عناصر الإكسسوار من ناحية، ثم لأنها تدل على الشخصية ذاتها أول هذه العناصر هى «مكنسته المقرفة» التى يلقى بها فوق المائدة، هل هى موجهه إلى الجمهور التقليدى؟ يأتى بعدها شنكل النبلاء، وهو فنيا لا ينفصل عن المكنسة، وهو أكثر من رمز، فهو الأداة التى تقيل طبقة النبلاء وتحيل الذهب إلى طين وبالعكس، تدوس الأعراف الإجتماعية والتقاليد وتلقى بكل ذى قيمة إلى ماكينة نزع الأمخاخ القابعة تحت الأرض تهدد وتتوعد.

وأخيرا، فتحليلنا للبناءات الدرامية لا يكتمل إلا بدراسة اللغة الدرامية، وهى نسيج المسرحية أو المادة الخام التى يصوغ منها المؤلف عمله ونحن نعلم أن

الحوار هو أسلوب الحديث فى المسرح والحوار الجيد هو الذى يتوخى فيه المؤلف التركيز وسرعة الوقع وتعتبر مسرحية أوبو ملكا نموذجا للغة المسرحية والأمثلة على ذلك كثيرة ولكن أوضحها هو المشهد الثانى فى الفصل الثالث، أى مشهد «الجب» الذى أصبح يضرب مثلا على خصائص الأسلوب الدرامى ففيه نجد الإيجاز والتركيز الفعال وسرعة الإيقاع : نفس الأسئلة تتكرر خمس مرات والإجابة تنزل كالصاعقة ليست جملة، وإنما كلمة كالسهم أو كطلقة المدفع «إلى الجب» ولا داعى لذكر أمثلة أخرى فالمسرحية فى مجملها على هذا النحو وإذا كان لابد، فهناك المشهد الخامس من الفصل الثانى أيضا وهو مشهد موت الملكة بين يدى ابنها «بوجريلا» فالملكة فى لحظتها الأخيرة وبتأثير المصيبة التى حلت بالأسرة، فى ضعف جسدى ظاهر مما يتطلب التركيز فالعبارات تنطبق تماما على الموقف وتتوالى فى سرعة موجزة فى البداية، ثم تتدرج فى الطول ولكن حينما تشتد وطأة الموت على الملكة، نجدها توجز الموقف كله فى جمل مبتورة : «مصرع الملك، إبادة العائلة .... مرغم على الفرار ...» كذلك فإن غضب «بوجريلا» وتصميمه على الإنتقام يتجلى فى استعماله للعدد الكبير من الصفات التى ينعت بها الغاصب : «أوبو» السافل، المغامر، الحقير، النذل، الجبان المتشرد، الوضيع...».

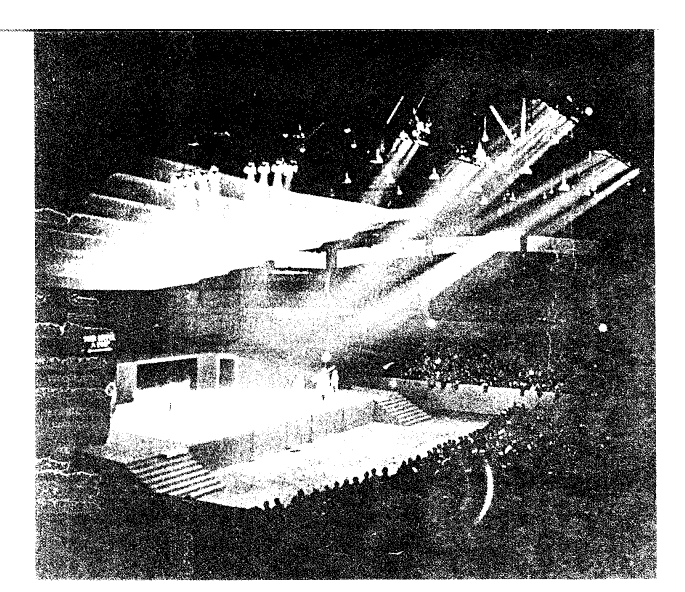
وإذا كان المسرح المعاصر ينصرف عن استعمال المونولوج أو المناجاة، فهو فى مسرحية أوبو ملكا موظف توظيف دراميا فمونولوج الأم أوبو الذى يستهل الفصل الرابع هو من النوع «الإعلامى» فهو يخبرنا بما تقوم به الأم أوبو التى تتحدث لتؤنس وحدتها فى وحشة المكان أما المونولوج الذى يستهل الفصل الخامس والذى يأتى على لسان الأم أوبو أيضا، فهو يوجز لنا مغامراتها السابقة منذ رحيل زوجها ومع أن المونولوج بضمير المتكلم إلا أنه موجه إلى المتفرج. وإذا كان لا يضيف جديدا، فإنه يعتبر وقفة تمهد لحوار الأم أوبو مع زوجها وهو حوار حاد. أما فى المشهد السابع من الفصل الرابع فمونولوج الأب أوبو نوع من الهذيان، هذيان النائم يكشف لنا عن أسباب القلق الذى يستولى على الأب أوبو والمخاوف التى تؤرقه أما عن المونولوجات القصيرة السريعة فهى أشبه «بالحديث

على حدة» نعرف منه نوايا المتكلم أو السير الصحيح للأحداث من ذلك العبارة التى قالها «على حدة» الأب أوبو بعد أن أغدق عليه الملك العطايا فالمتفرج كاد يعتقد أن «أوبو» سيغير رأيه ويرجع عن تآمره، لذلك كان لابد أن يقول «أوبو» عبارته : «... نعم، ولكن أيها الملك «فينسسلا» لن ينجيك هذا من القتل».

أما عن الاستعمالات اللغوية ووظيفة الألفاظ ونوعيتها عند جارى، فهو موضوع يبدو فى غير مقامه، وكذلك البناءات الحركية أو توظيف الحركة والإيماء فى مسرح چارى.

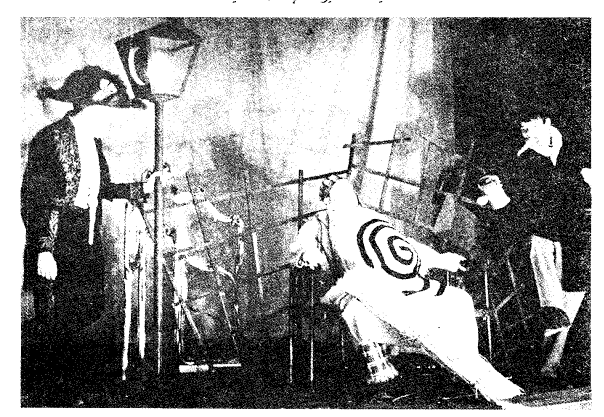


الفريد جارى خلف صديقه ليون فارج الشاعر الكبير فيما بعد، وذلك فى الفصل الدراسى بمدرسة «رين» التى صادق فيها «جارى» المدرس الذى جعله نموذجا لبطله الأسطورى «الأب أوبو»

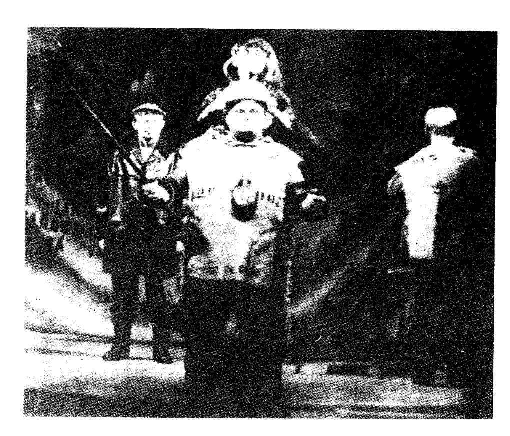


«أوبو ملكا» على مسرح قصر الرياضة عام ٩٥٩

يلاحظ تأثيرات الإضاءة الحديثة.



مشهد من مسرحية «أوبو عبدا» من إخراج سيلڤان إيتكين.



عرض عالمى لمسرحية «أوبو ملكا» فى مدينة براغ عام ١٩٦٥.



الوحش. قناع الأب أوبو فى مسرحية «أوبو فوق التل»، عام ١٩٧٠

مسرحية «أوبو ملكا» على مسرح الأوبرا (مهرجان أڤينيون ١٩٧٤)



«أوبو» أو الدمية البشرية. تنفيذ ميشيل ميشك.



غيوم أبو للينير
(مؤسس الدراما السريالية)

شاعر وكاتب مسرحى يجمع بين الرومانسية والحداثة، ذو عقلية موسوعية متطورة، يتمتع بالدقة والجرأة معا فى البحث والتجديد، لعب دورا هاما فى مجال النقد الفنى يحدوه الاهتمام الواعى بانتاج الفنانين الطليعيين. نشر منذ عام ١٩٠٢م فى مجلة «الأوروبّى» مقالات فى الفن. وفى عام ١٩٠٨م قدم لأول معرض للفنان (براك) ونصب نفسه مدافعا متحمسا عن مدرسة المصورين التكعيبيين الجديدة. وفى عام ١٩١٣م تولى إدارة جريدة «ليالى باريس، وهى جريدة طليعية متخصصة فى الشعر والتصوير وهكذا؛ يمكن أن نعتبر (أبو للينير) رائدا للسريالية التى كان هو أول من أطلق عليها هذا الاسم.

ومن نافلة القول أن نشير إلى أن (أبوللّينير) يرفض المسرح التقليدى ويعارض القواعد المتوارثة فى هذا الفن، فهو يرى أن الكاتب المسرحى له مطلق الحرية فيما يكتب لأنه مبدع المسرحية والمتصرف فيها.

ويمكننا فى هذا المقام أن نتعرف على بصمات (الفريد جارى) الواضحة فى المسرح المعاصر، أولا عن طريق (أبو للينير)، فالواقع أن كتّاب المسرح المعاصر فى فرنسا يعترفون بأن (أبو للّينير) قام بدور كبير فى تمهيد التربة لنوعية المسرحيات التى يكتبونها.

ومعروف أمر الصداقة التى ربطت بين (أبو للّينير) و (جارى) الذى كان قد بادر بتقديم (أبو للينير) وهو لم يزل شاعرا ناشئا، إلى المجلات الأدبية فى ذلك العصر، ولا ينسى (أبو للينير) فضل (جارى) فهو دائما يشير إلى تاريخ كتابته لمسرحيته الشهيرة : ثديا تيريز ياس، وهو عام ١٩٠٣م، ويرمى (أبو للينير) من وراء ذلك إلى الاعتراف بفضل (جارى) الذى كان له أكبر الأثر فى تكوين مفهومه للمسرح، وتشكيل أسلوبه الفنى المعتمد على المفاجأة الذى يميز المسرح الجديد.

كذلك كان (أبو للينير) صديقا للمصورين الشبان الموجودين فى عصره بحيث أصبح أحد المدافعين عنهم والمتحدثين باسمهم، وتشهد مقالاته فى علم الجمال بسعة خياله وجرأته ورهافة إحساسه، واعجابه الشديد بالأشكال الفنية الجديدة فى مجال التصوير.

كما كان (أبو للينير) واحدا من أوائل الشعراء الذين أدركوا مفهوم السريالية بكل ما تحمل الكلمة من حداثة وتدمير للأشكال الأدبية المتوارثة. ومن ثم يمكن أن نعتبره رائدا من رواد الفن المعاصر، العارفين ببواطن أموره ودقائق أسراره. صحيح أنه نشأ فى أحضان الرمزية، غير أنه سرعان ما تخلص من كل أثر لمدرسة أو مذهب، لكى يتوفر على أثراء الشعر بالأخيلة الجديدة والصور الغريبة المستحدثة.

ولعل ما يهمنا هنا فى مجال دراستنا هو مسرحية (أبو للينير) : ثديا تيريز ياس، التى كتبها عام ١٩٠٣م، كما أسلفنا، ولكنه لم يعرضها الا فى عام ١٩١٧م، للتعبير عن إدانته للفن الواقعى «البغيض» على حد تعبيره ولاشك أن هذه المسرحية خطوة هامة فى طريق المسرح الطليعى وعلامة بارزة فى تاريخ هذا المسرح بين : أوبو ملكا، لصاحبها (جارى) وبين مسرحية (يونسكو) : المغنية الصلعاء.

وتتلخص مسرحية (أبو للينير) فى أن السيدة (تيريز) فى ثورة سخطها على طبيعتها، ووضعها بوصفها امرأة، وفى غمرة تمردها على عبودية الحياة الزوجية، تتخلص من صفات الأنوثة (ثدياها مثلاً بالونتان حمراء وزرقاء

فتطيران إلى أعلى المسرح)، وتصبح رجلا باسم (تيريز ياس) وبعد ذلك تضرب المسرحية فى كل صوب وحدب، بحيث تحدث الفوضى والجلبة بين الجمهور.

ومن الجدير بالذكر أن (أبو للينير) سخّر كثيرا من وسائل (جارى) وأضاف إليها الكثير من عندياته، كالديكور المتحرك، والشخوص التى تقبل من قاعة المشاهدين، أو تخرج من فتحة الملقن، بالاضافة إلى استعمال مكبر الصوت لمخاطبة الجمهور.

ولعل من المهم أن نشير إلى أن أسلوب المفاجأة قد لعب دورا بارزا فى تشكيل الذوق الفنى فى العصر الحديث، وقد أدرك (أبو للينير) ذلك وأشار إليه فى عام ١٩١٨م بقوله :

[إن العقلية الجديدة تتميز عن سائر الحركات الفنية والأدبية التى سبقتها، وذلك بعنصر المفاجأة، وبالمكانة الكبيرة التى أعطتها للمفاجأة].

وهل هناك مفاجآت أغرب مما تعرضه هذه المسرحية، سلسلة من المواقف الجنونية، من التنكر والتورط والقفشات المضحكة، وهذا هو زوج (تيريز) يحاول أن يعوض الخسارة التى منيت بها الأسرة على مستوى الإنجاب بعد تحول زوجته إلى رجل، فيتطوع هو ويحل محلها وينجب فلولا من الأطفال : بمعدل أربعين ألف يوميا.

إن (أبو للينير) يعتقد أن المفاجأة ينبغى أن تكون عماد الفن المسرحى بل وبصفة عامة كل فن جديد.

وهذه (تيريز) تحاول أن تتخلص من ثدييها، فتشعل القداحة وتفجرهما، ثم تلقى على جماهير المشاهدين كرات تخرجها من صديريتها. والغريب أن كل هذه التوجيهات المسرحية نُفذت فى ذلك العصر، ويمكننا أن نتصور مدى الضجة التى يمكن أن تثيرها، لقد بلغ من انفعال الجمهور أنه بدأ يشارك فى العرض ويردّد الأغانى.

والحقيقة أنه كان لابد من (روجيه ڤيتراك) لكى ندرك أن (أبو للينير) قد فتح بفضل المفاجآت الباب على مصراعيه أمام مفهوم جديد للفن المسرحى يحطم القواعد التقليدية، وتلقى دعوته كل ترحيب من جانب الداديين والسرياليين.

●●●

جان كوكتو
(الكذب الحقيقى أو الحقيقة الكاذبة)

كان (جان كوكتو) شاعرا وروائيا وكاتبا مسرحيا، يتمتع بفضول شامل جامع يدفعه إلى الاطلاع على شتى الأنواع الأدبية والفنية وممارستهما.

كما كان رائدا متحمسا من رواد الحركات الطليعية على مدى نصف قرن كامل، فمنذ ما قبل الحرب العالمية الأولى (١٩١٤م) كان (كوكتو) على علاقة وطيدة بكل من (إيريك ساسى) و (ميهود) و (سترافينسكى) كما قام بدور كبير فى نشر الحركة المستقبلية والمذهب التكعيبى والمدرسية الدادية الفنية والأدبية. ومن ناحية أخرى كان له باع طويل فى مجال السينما، فقد كتب العديد من الأعمال السينمائية : الجميلة والوحش، ووصية أورفيه، ثم : العود الخالد، وكلها وثيقة الصلة بالسريالية.

وقد ظلّ (كوكتو) طوال حياته الفنية مرتبطا بكل جديد وحديث بكل ما فيه من سطحية وعمق، وإذا كان (كوكتو) قد كتب الرواية والمسرحية والفيلم السينمائى، فهو من قبل ومن بعد شاعر، وهو يصف نفسه قائلا: «فليفهم من استطاع : فأنا كذبة تقول الحقيقة دائما».

فى مجال المسرح، كتب (كوكتو) : عرسان برج إيفيل، التى عرضت لأول مرة فى الثامن عشر من يونيو عام ١٩٢١م، ولم تنشر ألا فى عام ١٩٢٤م، وتجرى

أحداث المسرحية فى الطابق الأول من برج ايفيل الشهير، فيطالعنا ممثلان متنكران فى صورة جهازى حاكى (فونوغراف) ويقومان بالتعليق على المسرحية، وسرد أدوار جميع الشخوص، والمسرحية لا تتضمن حدثا أو موضوعا، وإنما هى عبارة عن سلسلة من المشاهد القصيرة التى تتسم بالتهريج ويؤديها أداء صامتا بعض الشخوص : طلقة من بندقية، وبرقية تسقط ميتة، وحفل عرس، وخطبة يلقيها قائد، وراكب دراجة، وصياد يلاحق نعامة، وآلة تصوير ضخمة بمثابة باب للدخول والخروج، وفيما يقوم المصور بالتقاط بعض صور للعرس، يخرج طفل من آلة التصوير، ويدمر العرس الذى ينهض من جديد، ويفر أمام أسد، يقوم بدوره بابتلاع القائد.

ثم يظهر بائع متجول، يبيع العرس لأحد الهواة، إلخ... وذلك حتى نسمع آخيرا صيحة مدير البرج معلنا حلول موعد اغلاق البرج.

لقد أثبت (كوكتو) شجاعة فائقة وجرأة عالية فى مواجهة الحقائق، فهذا «الحاكى»، تلك الشخصية الغريبة المضحكة، يثير الجمهور، الذى يرفض أن يرى صورته أو صورة معاصريه فى شخوص المدعوين فى العرس بحركاتهم وأقوالهم أن الإنسان شديد التمسك بأوهامه بحيث أننا لو حاولنا أن نثبت له حقيقتها، فإنه ينهار ويفقد كل سبب يربطه بالحياة.

ويستغل (كوكتو) كافة مستويات الواقع وما وراء الواقع وسائر وسائل التعبير المختلفة، ولقد نشر (كوكتو) فى عصره ما يعرف بجماليات الادهاش والغرابة التى ظلت منتشرة مطروقة فى مختلف الفنون، وفيما يتعلق بالمسرح فقد ضمّنه كل شىء على حدّ قول هنرى بيهار :

[كان (كوكتو) يدعو إلى الصراحة والانفتاح، وإلى نوع جديد من الفكاهة، وقد حول المسرح إلى نوع من الألعاب النارية تطلق فيها الصواريخ المتعددة الألوان، والشموس، والمفرقعات].

والواقع أن (كوكتو) حاول أن يستغل الباب الذى فتحته السريالية على المسرح عن طريق مسرحية (أبو للينير) بعنوان : ثديا تيريزياس، وكذلك المسرح الدادى،

غير أن هذا الاستغلال يبدو مقصودا متعمدا بالنظر إلى المحاولة الناجحة التى قام بها من بعدة السرياليون وبخاصة (روجيه فيتراك) فى مسرحيته : أسرار الحب، وبخاصة فى مسرحيته : فيكتور أو الأطفال يتولون السلطة، كما سنفصّل ذلك فى حينه.

●●●

جان كوكتو عام ١٩٥٦.



مسرحية «الوالدان الرهيبان» لجان كوكتو عام ١٩٣٨.



مشهد من مسرحية «الآلة الجهنمية» لجان كوكتو .



بيكاسو فى مشهد من فيلم «وصية أورفيه» مع بعض أصدقاء الكاتب.



مشهد من مسرحية «فرسان المائدة المستديرة» لجان كوكتو عام ١٩٣٧ .



طلائع مسرحية

١.الميلاد

كان (جارى) هو الرائدالحقيقى لمسرح الطليعة بمسرحيته : أوبو ملكا، ومجموعة المسرحيات الأخرى التى تدور حول شخصية (الأب أوبو)، التى مهدت للأعمال الطليعية التى ظهرت فى الخمسينيات. ولكن هناك سؤالاً يفرض نفسه يتعلق بمسرحيات (جارى) و (أبو للينير) وغيره من الداديين والسرياليين، لماذا لم تحظ هذه المسرحيات بالشهرة التى حققتها طليعة الخمسينيات؟، لماذا لم تحقق هذه المسرحيات النجاح والشعبية والاستمرارية التى استأثرت بها مسرحيات (بيكيت) و (يونسكو) و (آداموف) و (جينيه) وزملائهم؟

السبب الأول هو أن مسرحيات الداديين لم تكن مسرحيات تلقائية، بل كانت تتسم بالصنعة الفكرية، بمعنى أنها لم تكن تعبر عن واقع شخصى على مستوى مؤلفيها أو واقع اجتماعى وفنى، بل كتبت بهدف التغريب الفكرى والابتداع الفنى المصنوع.

أما السبب الثانى : فهو أن المسرحيات الدادية والسريالية كانت قليلة العدد، إذ أن هذين التيارين كانا يحملان على الفن وعلى المسرح بالذات، الذى كانت أصوله الفنية مجهولة بالنسبة لهما.

وأما السبب الثالث : فهو أن (جارى) و (أبو للينير) كانا يتمتعان بخيال واسع، وتصور خارق، بالإضافة إلى القدرة على الابداع والابتكار، وكلها صفات لم تتوفر لغيرهم من السرياليين والداديين الذين كتبوا للمسرح من بعدهم.

وإذا انتقلنا إلى العناصر التى توفرت لطليعة الخمسينيات. وضمنت لها الشهرة والاستمرارية، نجد أولا أنها تخصصت فى الانتاج المسرحى دون غيره من الفنون الأدبية، مما جعل كتابها يتوفرون على تطوير ملكاتهم وتطويع قدراتهم للتعبير المسرحى، وهو ما لم يتحقق لمن قبلهم.

أما العامل الثانى الذى كان فى صالح طليعة الخمسينيات فهو أن هذا المسرح قد أفاد مما حققته الفنون الأخرى، من تقدم وتطور، وما جاءت به من جديد فى مجالات الشعر والموسيقى وبنوع خاص فن التصوير برموزه البصرية ودلالة الحركة. كما أن هذا المسرح قد استغل جوانب معينة من الفنون القريبة منه، أو التى تنتمى إلى فصيلة فنون العرض، ونقصد بها ألعاب السيرك والحواة والبهلوانات، وعروض الملاهى، والسينما، وغيرها.

وأخيرا، فهناك عامل الجمهور، الذى جاء فى صالح مسرح الخمسينيات، فالمعروف أن جمهور النصف الثانى من القرن العشرين يختلف عن جمهور أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن الحالى، فجمهور اليوم بالنظر إلى حجم تجاربه وعمقها، وما مر به من محن، وما عاصره من حروب وصراعات دولية وقومية، لابد أن يكون أكثر أعدادا وأكثر تقبلا لما يقدمه المسرح الحديث من أفكار جريئة، ووسائل فنية متطورة.

٢.المسرح الحر

كان (أندريه أنطوان) وهو ممثل ومخرج وناقد مسرحى (١٨٥٨م - ١٩٤٧م) هو الذى أنشأ (المسرح الحر) فى عام ١٨٨٧م، متأثرا بتجربة فرقة (مينينجير) الألمانية، هذا المسرح الذى جعل من (أنطوان) ليس فقط رائد المسرح الفرنسى الحديث، وإنما فى أوربا الغربية كلها، لم يكن فى حقيقة الأمر سوى قاعة لا تتسع لأكثر من ثلاثمائة مشاهد فى حىّ مونمارتر المتواضع، وكان (أنطوان) من

أنصار المدرسة الواقعية، وبالذات زعيمها الأشهر (إميل زولا)، فاستخدم فى عروضه المسرحية ديكورات واقعية، كما تحرى الواقعية أيضا فى الملابس والجمادات (الاكسسوارات) وأداء الممثلين.

كانت واقعية (أنطوان) تسعى إلى ايهام المشاهد بأن ما يجرى أمامه إنما هو الحياة نفسها، أو شريحة من الحياة، ولقد دفعه ميله هذا للواقعية والتلقائية إلى أن يختار لعروض (المسرح الحر) نصوصا للكتاب الذين كانوا يعتقون هذا الرأى، فوقع اختياره على (الفونكور) و (زولا) و (بريو) و (كوريل) و (كورتولين) و (إبسن) و (سترند بيرغ) و (تولوستوى) و (غوركى).

ويمكن أن نعتبر (المسرح الحر) الذى استمر من عام ١٨٨٧م حتى عام ١٨٩٤م ثورة مسرحية، فقد تمكن (أنطوان) من توفير العوامل والظروف المادية الضرورية لظهور طليعة مسرحية، ونقصد بذلك وجود مسرح تجريبى صغير، ومخرج مسرحى مغامر، وامكانية التأثير على جمهور يهتم بالحداثة والتجديد، كذلك كان هذا (المسرح الحر) مثل مسرح الخمسينيات يعبر عن رفضه للأعراف الاجتماعية والفنية السائدة، غير أن محاولة هذا (المسرح الحر) فى خلق طليعة مسرحية باءت بالفشل، ذلك لأنه انقاد وراء المبالغات والشطحات الواقعية، التى بدأت تنفر الجمهور (ظهور حيوانات ودماء على المسرح)، ولعل من أهم الأسباب التى أدت إلى أفول (أنطوان) ومسرحه الحر أيضا ظهور المخرج (لونِّيِى بُو) بمسرح (الأوفر) الذى هاجم الواقعية، ودعا إلى الرمزية.

٣. مسرح الأوفر

كان (لونيى بو) مؤسس (مسرح الأوفر) يعمل فى فرقة (المسرح الحر) كما أنه قام بمساعدة (بول فور) بتأسيس (مسرح الفن) عام ١٨٩٠م، ثم أنشأ بمفرده (مسرح الأوفر) عام ١٨٩٣م.

وكما أسلفنا، كان اتجاهه هو الاتجاه الرمزى كرد فعل على مسرح (أنطوان)، السرف فى الواقعية، وقد قدم (لونِّيى بو) إلى جمهور المسرح الباريسى أعمالا

مسرحية فرنسية وأجنبية أثار بعضها ضجة، منها: أوبو ملكا، - عام ١٨٩٦ م -، وقد اهتم بصفة خاصة باختيار النصوص الأدبية الشاعرية، غير أنه لم ينجح فى ايجاد طليعة مسرحية، لأن الكتّاب الذين كان يعرض أعمالهم، كانوا من الشعراء الذين يهتمون باللغة والصور الخيالية والأساليب البلاغية، مهملين جانبا هاما فى العمل المسرحى ألا وهو الجانب البصرى، بحيث إن مسرحيات هؤلاء الشعراء لم تكن فى واقع الأمر أكثر من قصائد شعرية طويلة، مثل: مسرحية بشرى مريم، لمؤلفها (بول كلوديل).

• • •

٤.مسرح سارتر

لكى يعبر (سارتر) عن عبث الحياة، عرض لنا الإنسان فى أوضاع تصوره قريبا من الجماد الميت، أو النبات الحى، وقد عكف (سارتر) من خلال أعماله الروائية والمسرحية على الهجوم على كل زيف وتضليل، كان بحق ضميرا من ضمائر العصر، وشاهدا عليه.

وإذا أردنا أن نصدر حكما على أعمال (سارتر) على المستوى الفكرى المحض، أمكننا أن نقول: إنه كان رائدا لكتّاب المسرح الطليعى فى الخمسينيات. فنحن نجد فى أعماله الكثير من الموضوعات والقضايا التى اهتم بعلاجها هؤلاء الكتاب، كعبث الوضع البشرى، والقلق واليأس، وفساد الفكر البورجوازى، غير أن (سارتر) وهو يعالج هذه القضايا لم يخرج عن الأسلوب التقليدى والوسائل الفنية المعتادة، فى حين أن كتاب مسرح اللامعقول مثل (يونسكو) و (بيكيت) و (آداموف) قد توصلوا للتعبير عن هذه القضايا إلى لغة مسرحية جديدة، أو شكل فنى جديد، يلائم طابع العبث أو اللامعقول الذى يسم الموضوعات التى يكتبون فيها فالحقيقة أن هؤلاء الكتاب فى معظمهم لاجئون، وجدوا فى فرنسا الملجأ أو الملاذ الذى فقدوه فى أوطانهم مع الحرب والدكتاتورية، كما أن نفرا منهم قد عرفوا الفقر والبؤس، وتعرضوا للمرض وأُلقوا فى السجون. صحيح أن (سارتر) كتب عن عصر الرعب وزمن الحرب، غير أن ماكتبه خرج من الأدب الذى كان موجودا قبله وفى عصره، فهو «أديب» حتى حينما يكتب للمسرح: أسلوب رصين

مدبج، وصور واضحة أما المسرح الحديث، فعلى العكس من ذلك، لايدين بشىء للأدب، بل أنه فى بعض الأحيان يحمل على الأدب:

(إن مسرح الخمسينيات لايدين بشىء ألا للحياة والمسرح، فالمسرح وسيلة تعبير ينبغى ألا نخلط بينها وبين «الأنواع الأدبية» التى ندرسها فى المعاهد والجامعات أو نتدارسها فى المنتديات الأدبية).

ومن ناحية أخرى، فإن (سارتر) لم يلج باب الأدب ألا لكى يعبر عن آرائه ونظرياته، ويخرجها إلى النور، ويعرضها على الجمهور، لذلك فقد استخدم المسرح فى الترويج لفلسفته، وحسب، ودون أن يحدث فى فن المسرح شيئا من التجديد أو التغيير التقنى:

(من المؤكد أن المسرح بالنسبة لسارتر ليس سوى منبر خطابة ووسيلة جذابة بما فيه من صور حية لنقل الآراء وتوصيل الأفكار)

وأخيرا، فإن ارادة (سارتر) فى التأثير على العالم، وفرض الحلول، جعلت مسرحه يتضمن جوانب تفاؤلية تتعارض تعارضا صريحا مع فلسفته فى مجموع أعماله التى تعبر عن عزلة الإنسان، وعبث الحياةوضياع الحرية، وهكذا فقد لقى مسرح (سارتر) الفشل أو مايشبه الفشل، لأنه لم يجرؤ على أن يعرض فى المسرح رؤيته الحقيقية، وتصوره الفعلى للحياة بوصفها طريقا مسدودا، وعبثا لا طائل من ورائه. ومما أحرج (سارتر) بوصفه مؤلفا مسرحيا تزامن مسرحه مع مسرح اللامعقول من ناحية، والمسرح الملحمى من ناحية أخرى، وكلاهما أصدق من مسرحه وأعمق.

(لقد أضفت الغيبية (الميتافيزيقية) والسياسة على مسرح الطليعة ومسرح برخت بعدا مسرحيا (مسرحانية) يفتقد إليه مسرح سارتر)

٥.مسرح ألبير كامو

ومثل ذلك نقوله فيما يتعلق بمسرح (كامو)، فإذا كانت مسرحيته سوء الفهم، ومسرحية: كاليغولا، قد جعلتا وحدهما من صاحبهما عميد المسرح الوجودى، آلا

أن قيمة هاتين المسرحيتين تنحصر فى دائرة الأدب، والفكر، أكثر مما تندرج تحت الفن المسرحى كذلك، فإن مسرحية: العادلون، مسرحية هادفة، فهى جدل فكرى، وصحيح أن مسرح الطليعة أخذ عن (كامو) فلسفته التى ضمنها أسطورة سيزيف، ألا أن كاتب هذا البحث الفلسفى لم يستطع أن يختار له الشكل الملائم لعبث الحياة أو الأسلوب الفنى العبثى الذى يتلاءم مع المضمون العبثى وصحيح أن (ألبير كامو) سبق كتاب مسرح الطليعة فى الوصول إلى أن الحياة تخلو من المعنى:

ولكنه أعلن ذلك فى أسلوب منطقى واضح، أسلوب أديب مثل أساليب كتاب الأخلاقيات فى القرن الثامن عشر، وصاغ ذلك فى مسرحيات تقليدية محبوكة).

نضيف إلى ذلك أن مايشير إليه (كامو) بشكل ضمنى أو صريح مما يدخل فى نطاق الفلسفة الزينونية أو فلسفة الجلد المعاصر، قادت هذا الكاتب إلى محاولة بعث روح المأساة فى الأدب، الأمر الذى جعله ابتداء من: كاليغولا، وسوء الفهم، يختار لمسرحه أشكالا قريبة من المأساة القديمة.

قصارى القول، هو أن (سارتر) و (كامو) مفكران، أو كلاهما كاتب أخلاقى، قبل أن يكون كاتبا مسرحيا، كل منهما لايلجأ إلى استخدام المسرح إلا للترويج لأفكاره وفلسفته. فالمسرح بالنسبة لهما ماهو إلا وسيلة تعبير كغيرها، يستعملانها كما هى دون محاولة لتطويرها أو تغييرها.

> (أنهما لاينظران للمسرح ألا باعتباره وسيلة فعالة، ليس الوسيلة الرئيسية للتعبير عن أفكارهما. ولم يحاولا على أية حال أن يحدثا ثورة فى الشكل أو فى البنيات، بل كانا يصبان شرابهما الجديد فى أقداح المسرح التقنيدى).

أما كتاب مسرح الخمسينيات، فقد ابتدعوا أشكالا جديدة، فأعادوا النظر فى لغة المسرح بل وفى اللغة نفسها.

أنتونان أرتو

١. النظريات والقواعد

لعل من الحقائق المعترف بها أن فن المسرح ليس من الفنون التى يسهل «انتهاكها والتعدى عليها»، أو بمعنى أوضح تغييرها، فالمسرح يحتاج إلى عدة عوامل لكى يظهر فى كامل هيئته، منها: وجود جمهور من المشاهدين لذلك، فإن الاستثارة التى بادر بها السرياليون الجماهير لم تؤت أكلها الا على المدى الطويل، إذ كان لابد من مرور عشرين عاما، بالإضافة إلى حرب عالمية ثانية، أى إلى صدمة أخرى، حتى تحقق الثورة المسرحية أهدافها وتستولى على المسارح الباريسية.

ومن الجدير بالذكر أن (آنتونان أرتو) ترك بصماته الواضحة على جميع كتاب مسرح الطليعة فى الخمسينيات، وقد مارس (أنتونان أرتو) فنون المسرح المختلفة من تمثيل وكتابة وإخراج، وهو يعتبر فى المقام الأول من المنظرين للمسرح الحديث، فقد وضع من القواعد والنظريات مـاأثر فى تكوين سائر الطليعيين الذين يدينون له جميعا بالريادة وغنى عن البيان أن تجربة (أرتو) الفنية وثيقة الصلة بالحركة السريالية على الرغم من خلافه مع رائد الحركة (بروتون) الذى أدى إلى انفصاله عن هذه الحركة، ويعتمد مفهوم (أرتو) للمسرح على «تحرير قوى اللاوعى الخلاقة، وتفجير الطاقات الإبداعية الكامنة فى الإنسان كما نقرأ ذلك فى قاموس الآداب:

(لقد شغف (أرتو) بالظواهر الغيبية (الميتافيزيقية) وطرائق السحر عند الشعوب البدائية، وبعلم الكيمياء ووسائل التنجيم فى الشرق(...) وحالات الهوس والشعوذة (...) هذا العالم اللامعقول، انخرط فيه (أرتو) جسدا وروحا).

ويجب أن نعترف هنا بأن مثل هذه التدريبات التى كان يمارسها (أرتو) لم يكن السرياليون الاخرون يطيقونها ألا بشق الأنفس. ومن ناحية أخرى كان ذلك هو السبب الجوهرى للقطيعة التى فرقت بين (أرتو) وبين (بروتون) «بابا السريالية» كما كانوا يلقبونه.

وفى عام ١٩٢٦م، أسس (أرتو) بالتعاون مع (روجيه ڤيتراك) و (روبير أرنو) «مسرح الفريد جارى»، فقد كان (أرتو) من أشد المعجبين بهذا الكاتب، وفى عام ١٩٣٣م كتب (أرتو) منشورا بعنوان: مسرح العنف «تضمنه فيما بعد كتابه الشهير: المسرح وقرينه، عام ١٩٣٨م الذى يشتمل على نظريات (أرتو) الثورية فى فن المسرح.

ويرى (أرتو) أن المسرح لاينبغى أن يقف عند حدود التمثيل أو التقليد أو البديل، وإنما يجب أن يعود إلى أصوله ووظيفته البدائية الحقيقية، التى تتمثل فى تحرير الغرائز الكامنة الخفية، كما يؤكد ذلك دوڤينيو ولاجوت فى كتابهما المسرح المعاصر:

> (لقد جعل (أرتو) بغيبيته (الميتافيزيقيا) مكان الحديث التعزيم والرقية، ومكان الشخوص الأفعال، ومكان القصة الضوضاء واحتدام الحركة والصراخ إن المسرح يرفع الحياة إلى ذروتها (...)، كما أن الكاتب تخلى عن مكانته للمخرج الذى ارتقى إلى درجة الساحر، وصانع المعجزات).

بعد هذه اللمحة العامة عن (أنتونان أرتو) نحاول الآن أن نتطرق إلى العلاقة بين هذا الرجل وبين مسرح الطليعة، مع أن هذه العلاقة أصبحت واضحة. وقبل أن نفعل ذلك، ينبغى أولا أن نشير إلى العلاقة بينه وبين (جارى).

لقد جسد (أرتو) إعجابه بثورة (جارى) المسرحية، وذلك حينما اشترك فى تأسيس «مسرح ألفريد جارى» عام ١٩٢٦م، ولم يكن ذلك الا بعد أن تأثر به، ونهل من فنه. يقول هنرى بيهار:

(على شاكلة (جارى) كان (أرتو) يعلن ازدراءه لطرق الاخراج المسرحى القديمة، ويحمل مثله على المسرح التقليدى. الذى يراه مصطنعا يخضع لقواعد وأعراف لا ضرورة أساسية لها. كان الهدف المطلق من وراء «مسرح ألفريد جارى» هو المشاركة فى تدمير المسرح القائم، وذلك عن طريق وسائل مسرحية، أى من الداخل، كما فعل مؤلف: أوبو ملكا).

وعلى شاكلة جارى أيضا، كانت استثارة الجماهير عاملا هاما وضروريا عند (أرتو) فالجمهور لاينبغى أن يذهب إلى المسرح ليستمع ويشاهد بشكل سلبى، وأنما لكى يشارك.

وكما فعل (جارى) من قبل، سعى (أرتو) إلى هدم الأعراف السائدة والقواعد الراسخة فى المسرح التقليدى.

وأخيرا، فإن إخراج المسرحية الوحيدة التى كتبها (أرتو) بعنوان السّنسى، جاءت ترجمة لآراء (جارى)، وبخاصة فيما يتعلق بتجريد النص وتصفيته، والحركانية المحض التى سادت المسرحية.

أما فيما يتعلق بانجازات «مسرح الفريد جارى» فقد كان هذا المسرح كما أسلفنا يشارك فى هدم المسرح السائد فى عصره، عن طريق الوسائل المسرحية نفسها، فقد كان (أرتو) ورفاقه يرفضون رفضا باتا جميع نظريات المسرح الطبيعى، الذى يمثل صورة فوتوغرافية للواقع، وهى صورة لافائدة منها، كما كانوا يرفضون المسرح النفسانى والمسرح الذى يعتمد على التسلية، كان (أرتو) ورفاقه، كما يقول هنرى بيهار، يرون أن:

(المسرح ليس لعبا أو تمثيلا، أنه مشروع يشترك فيه الممثلون والمشاهدون بكل كيانهم قلبا وقالبا، والمثير هى الخطورة أو الجدية التامة التى يعبرون بها وهم يتوجهون إلى المشاهد فى محاولة رجة واستثارته والقاء الشك فى نفسه).

كما يرى (أرتو) ورفاقه أن المشاهد الذى يذهب إلى المسرح ينبغى أن يعرف أنه مقبل على عملية حقيقية، يشترك فيها بروحه وجسده، كأنها عملية جراحية، وينبغى ألا ينصرف كما جاء.

أما فيما يتعلق بالاخراج، فقد رأى (أرتو) ورفاقه بخصوص مسرحية: فيكتور، أو الأطفال يتولون السلطة، مثلا، أن تعلق بعض الأطر الفارغة فى مقدمة المسرح، لخلق الجدار الرابع لحجرة الاستقبال، كذلك فقد رأوا أن ينظر إلى الديكورات والاكسسوارات والجمادات الموجودة على المنصة كما هى فى واقعها الفعلى، لاباعتبارها رموزا أو أوهاما وهذا مايؤكده هنرى بيهار:

إن منصة التمثيل فى تصور (أرتو) تشبه إلى حد ما لوحة «غيبية» (ميتافيزيقية) من لوحات المصور (دى شيريكو)، صورت فيها الجمادات دون صنعة خاصة، ولكن وضعها، وأحيانا وجودها غير المتوقع، يثير اضطرابا عميقا عند المشاهد، الذى يكون تحت تأثير ذلك الجو الغامض، الذى يتوقع فيه دائما حدوث انفجار معين).

وفيما يتعلق بالممثلين، يفرض عليهم (أرتو) أداء مكثفا مضغوطا تحمل فيه كل حركة فى طياتها، كل قدر الحياة ولقاءات الأحلام الغامضة، كذلك فقد اهتم (أرتو) اهتماما خاصا بايقاع الاخراج وبالتنغيم والاهتزاز، حتى قبل أن يعرف مسرح الشرق الأقصى الذى لم يطلع عليه ألا من خلال مسرح (الباليين) فى المعرض الاستعمارى الذى أقيم فى عام ١٩٣٠م.

على أية حال، وبالرغم من المدة القصيرة التى عاشها «مسرح الفريد جارى»، فإن أثره ظل باقيا بسبب المحاولة التى قام بها من أجل تطهير المسرح والمشاهد الذى أصبح يخرج من المسرح كأنه مر بعملية تطهير فعلية، وهذا مانطالعه فى كتاب (أرتو) الشهير: المسرح وقرينه، حينما يقول:

(لقد خلق المسرح لتفريغ الخراريج تفريغا جماعيا).

٢ـ المسرح وقرينه
أو الطاعون الشافى

فى كتابه «المسرح وقرينه»، يحاول انتونان أرتو أن يحدد مفهوم المسرح الجديد فيقول:

(إن المسرح كالطاعون على شاكلة هذه المذبحة، هذا الانفصام الجوهرى، إنه يطلق الصراعات، ويخلص القوى من أسرها، ويفجر الطاقات والإمكانيات، وإذا كانت هذه القوى سوداء، فليس هذا خطأ الطاعون أو المسرح، وإنما خطأ الحياة).

يرى (أرتو) كما رأى (جارى) ومن جاءوا بعده، وكما سيرى كتاب المسرح الجديد فى الخمسينيات، أن الكلمة ليست المسرح، فهى ليست إلا وسيلة واحدة للتعبير من بين وسائل عديدة فالعمل المسرحى يتشكل فى المجال المسرحى أو مجال منصة التمثيل من خلال أداء الممثلين والديكور والضوء والموسيقى، فعلى النقيض من المفهوم الغربى، يعتقد (أرتو) أن الإخراج ليس مجرد انعكاس للنص المكتوب وإنما هو لغة لها دلالتها الخاصة يقول فى ذلك:

(فى رأيى أن المنصة مكان مادى ملموس، يحتاج منا أن نملأه وأن نجعله يتكلم لغته المادية التى تخاطب الحواس مستقلة عن الكلام)

وتحقيقا لهذا الهدف، تستعمل كل الوسائل التعبيرية التى يمكن تسخيرها فوق المنصة، كالموسيقى والرقص والأداء الصامت والضوء والديكور، ومن ثم كانت أهمية الاخراج، بل والأولوية التى يتمتع بها هذا الفن.

(الاخراج، هو المسرح أكثر من النص المكتوب والمنطوق).

أذن، لابد من عرض شامل جامع يستعيد فيه المسرح عناصره وخصائصه من فنون السينما والسيرك والملاهى والحياة نفسها.

غير أن هذه الوسائل التعبيرية ينبغى ألا تسخَّر لنفسها أو متفرقة، وإنما فى خدمة المشروع المتكامل. إن كل شىء فى المسرح يجب أن يكون منطلقا حتى الأحداث والعواطف والضحك والكلمة.

إن جميع القرائن أو البدائل التى ذكرت فى كتاب: المسرح وقرينه ـ الطاعون والغيبية (الميتافيزيقية)، والتصوير والكيمياء، والعنف ـ ليست صورا مجازية أو استعارية للمسرح، وإنما هى تمثل وجهه أو وجوهه المختلفة. وتعدد هذه القرائن لايمثل مشكلة، فمن اليسير أن ندرك القاسم المشترك بينها:

(وقرين المسرح هو الواقع المهمل المهجور، الذى لايستعمله رجال المسرح اليوم).

الحل أذن: يكمن فى عملية الاخراج

(فهى تعتبر لغة مجالها الفضاء والحركة).

فبدلا من الضياع فى غيابات التحليل النفسانى:

(ينبغى أن نخلق أساطير، ذلك هو الهدف الحقيقى للمسرح).

ولكن فشل مسرحيته التى أخذها عن (شيللى) و (ستاندال) بعنوان السنسى، حدا بالرائد المنظر للمسرح المعاصر (أنتونان أرتو) إلى أن يبحث فى الحياة نفسها عن «المسرح» الذى رفض المسرح أن يقدمه له، فانتهى به المطاف إلى قضاء آخر أيامه فى مصحة للأمراض العقلية.

إن (أرتو) يمثل فى تاريخ الأدب «حالة» فى سلسلة الشعراء المرجومين فى القرن العشرين، ترك بصمات واضحة فى حياة مجموعة من كبار المخرجين فى العصر الحديث أمثال (روجيه بلان) و (جان لوى بارو) و (جوليان بيك) رائد «مسرح الحياة»، ولانعرف فى تاريخ المسرح المعاصر كاتبا لم يتأثر بهذا الرجل ابتداء من (بيراندللو).



أنطونان أرتو قبيل موته فى حجرته فى المصحة التى قضى بها آخر أيامه.

أنتونان أرتو فى مشهد من فيلم «صليب الغابة» عام ١٩٣٢ .



روجية ڤيتراك
(وحش الطفولة المقدس)

بعد النظرية، جاء التطبيق، لذلك فبعد (أرتو) المنظّر كان لابد من (روچيه ڤيتراك) الكاتب المسرحى، لكى يضع موضع التنفيذ آراء (جارى) ويبرز نظريات (أرتو) ومنشوراته حول المسرح.

والحقيقة أن أكثر الكتاب الذين تأثروا تأثرا مباشرا بآراء (الفريد جارى) هو (روچيه ڤيتراك) الذى لم ينتظر تأسيس مسرح «ألفريد جارى» بل حاول قبل ذلك أن يقدم للجماهير العريضة أعمال (الفريد جارى) ليس باعتباره كاتبا مسرحيا وحسب، ومن ناحية أخرى، كان لابد من (روچيه ڤيتراك) لنفهم أن (أبو للينير) كما يؤكد هنرى بيهار قد فتح:

[بفصل المفاجأة: الأبواب على فلسفة فنية وجماليات جديدة (استيتيكا) على النقيض من مسرح الشارع والمسرح الحر، يحمل لواءها (آراغون) و(ريبيمون ديسيّنى).. إلخ.].

قبل ظهور (يونسكو) كان هناك (ڤيتراك) الذى يعتبر:

[أول وريث مباشر لـ (ألفريد جارى) فى مسرح الطليعة المعاصر].

وعلى شاكلة (يونسكو)، يدخل (ڤيتراك) فى إطار المسرحية الهزلية البرجوازية (التقليدية) لكى يدمرها، ولقد سار (ڤيتراك) فى طريق المسرح الجديد، موليا ظهره للتقاليد القديمة، فأدخل فى المسرح كل ما تستبعده هذه التقاليد.

ففى مسرحية : الآثار، جعل بعض الأحاديث الواقعية تجرى على سلم حافلة، وفى: الآنسة مصيدة، مزج بين الحديث العادى المبتذل وبين الإشارات الخفية وهذا ما يؤكده هنرى بيهار:

[كل شىء يجرى وكأن المشاهد مدعو للجلوس فى قاعة الاستقبال بأحد الفنادى يختلس العبارات التى يتبادلها الموظفون والنزلاء].

أما مسرحية: السم، فيجرب فيها (ڤيتراك) نوعا جديدا، فهى دراما بدون كلام، أو فصل بلا كلام، مثل الاسم الذى اختاره (بيكيت) فيما بعد ليكون عنوانا لمسرحيتين له.

وفى مسرحية: المصور، وهى من نوع الڤودفيل التقليدى، نطلع على نوع من العبث أو اللامعقول بسبب ما يطرأ على شخصية المصور من تغيرات وتحولات.

وبعد أن فجر (ڤيتراك) الڤودفيل، حاول أ ينقل على منصة المسرح حلما حقيقيا، وذلك فى مسرحية: الدخول مجانا، بل أكثر من ذلك ففى مسرحية: العابر، يدعونا طفل صغير إلى اختراق المرآة.

أما فى مسرحية: أسرار الحب، وهى من أروع ما كتب (ڤيتراك) فنحن أمام مسرح يعتمد على استثارة الجمهور واستفزازه، فالممثلون يكيلون له السباب لكى يخرجوه من سباته العميق، وسلبيته المطلقة، لكى يشارك فى العرض، والجدير بالذكر، أن هذه المسرحية جاءت ثمرة من ثمار الدادية والسريالية، يقول برونكو فى كتابه «المسرح التجريبى»:

[فهى تحاول أن تكشف لنا فى جو الأحلام عن المسار الداخلى الذى ينخرط فيه عقلا حبيبين، كما تذكرنا بالعديد من الأفكار التجريبية فى ذلك العصر].

وبالمثل فى: فيكتور أو الأطفال يتولون السلطة، وهى أكثر أعمال (ڤيتراك) عبثا، نشاهد أمامنا محاولة تحطيم الڤودفيل التقليدى عن طريق الوسائل الخاصة بفن المسرح، وهذا ما يؤكده بيهار إذ يقول:

[أن المؤلف يدخل عالم البرجوازية ويستقر فيه، ويتعلم عاداته، لكى يجيد تفجيره، فالمشاهد الذى جاء ليشاهد مسرحية هزلية تقليدية مضحكة، يشعر بالقلق فى البداية أمام تصرفات (ڤيكتور) الذى يستبد بالخادمة ويرهبها، ويتذمر من الخضوع والتبعية، ثم يجد نفسه فى الفصل الثانى يتبع الطفل إلى عالم من الأحلام، عالم جذاب، ولكنه أيضا مزعج كالكابوس].

إن (ڤيكتور) الطفل ينظر إلى عالم الكبار بقيمه وأخلاقياته، نظرة مجردة من كلّ رحمة وشفقة، ويدين هذا العالم ويقضى عليه بالموت.

وجدير بالذكر أن هذه المسرحية فتحت الباب أمام المسرح الجديد بفضل شخوص جديدة، مثل: الخادمة والقائد، وبما قدمته من مشاهد تتصف بالحرية المطلقة، والتنقل الدائم بين الهزل والمجون من ناحية، والرعب والفزع من ناحية أخرى، بالإضافة إلى منطق العبث واللامعقول الذى يميز العبارات الجاهزة (كليشيهات) وحدّة اللغة وسورتها، والعنف الذى يتسم به الإخراج.

وهكذا سخر (ڤيتراك) فى مسرحه العديد من الوسائل التى استخدمها من بعده كتاب المسرح المعاصر، ابتداء من (جان أنوى) حتى (يونسكو). وهو بنوع خاص مهد «للفكاهة السوداء» التى تسم أعمال (يونسكو).

فى عام ١٩٦٢م، حينما أخرى (جان أنوى) مسرحية: فيكتور أو الأطفال يتولون السلطة، أعطى (أنوى) لرائعة (ڤيتراك) الفرصة فى النجاح الذى لم تحققه قبل ذلك بثلاثة وأربعين عاما، وهذا دليل فى الوقت ذاته على التقدمية التى هى السمة الغالبة لهذه المسرحية التى سبقت عصرها بجيل كامل، فبصرف النظر عن موضوع المسرحية والقضايا التى تثيرها يعتبر (ڤيتراك) مجددا فى اللغة المسرحية نفسها، وهو من هذا المنطق يعتبر من أكبر رواد المسرح المعاصر.

أرمان سالاكرو
والكتابة على جميع المستويات

كان (أرمان سالاكرو) فى شُبابه صديقا للسرياليين، كما كان وثيق الصلة باثنين من كبار مخرجى العصر هما (لونيى بو) و(شارل دولان) ومع ذلك فلم يعرف النجاح ألا عام ١٩٣٤م، حيما عرضت له مسرحية: امرأة حرة، ثم جاءت مسرحية: مجهولة آرّاس (١٩٣٥م) لتجعل منه أحد أعمدة الطليعة فى ذلك العصر.

ويعتبر (سالاكرو) أن العمل المسرحى ما هو إلا نوع من التأمل فى الوضع الإنسانى، ومن ثم جاء مسرحه حافلا بألوان العذاب والشقاء والمعاناة التى تحل بالإنسان من كل جانب، دون أن يعرف لها معنى أو مغزى.

وفى عرضنا لأعماله المسرحية سنصرف النظر عن أوليات الأعمال، لأن الكاتب نفسه لا يتمسك بها كثيرا، ولا يجدها معبرة عنه تعبيرا صادقا.

كانت مسرحية: امرأة حرة، كما أسلفنا أولى المسرحيات الهامة فى حياة (سالاكرو)، ودون أن نخوض فى تحليل المسرحية، سنكتفى باستعراض بعض القضايا الهامة التى تضمنتها، ونقصد بذلك ملامح الحداثة التى تمهد للمسرح الجديد.

ولعل أهم القضايا التى تناقشها هذه المسرحية هى: الصعوبة القصوى التى يصادفها الإنسان فى محاولته الاحتفاظ بحريته، ولكنه بمجرد أن يتنازل عنها يصبح مستبدا طاغيا.

بعد ذلك بعام، كتب (سالاكرو) مسرحيته: مجهولة آراس، التى يعتبرها أجمل أعماله، ويكمن جمال هذه المسرحية فى الاستثارة والإدراك، اللذين يتوصل إليهما الإنسان وهو على مشارف الموت، وقد أعجب السرياليون وكتاب المسرح المعاصر فى هذه المسرحية بطابع التفكك والتشتت، الذى هو من سمات الأحلام.

فالمسرحية تعتمد فعلا على رؤيا فى المنام تتجمع فيها أشتات الحياة، وتتواصل لتحقق وحدتها.

بهذه المسرحية، بلغ (سالاكرو)، إن لم يكن نهاية الطريق الفنى، فعلى الأقل مرحلة كبيرة منه، أو قمة من قممه، وقد عبر (لونيى بو) عن إعجابه بهذه المسرحية التى اعتبرها «منشور المسرح المنتظر». يقول «هنرى لومتر»:

[مجولة آراس، تستمد قيمتها بنوع خاص من الطريقة الحديثة المبتكرة فى عرض دراما الإنسان الداخلية. فى حين أن مسرحية: رجل كالآخرين، تتميز بأنها تتضمن مغامرة سرية].

وتدور أحداث هذه المسرحية الثانية رجل كالآخرين، على مستويين: مستوى المأساة البرجوازية من ناحية، ومستوى الهوائية من ناحية أخرى، فالواقع أن الحياة البشرية من الغرابة بحيث توقع الناس فى الخلافات التى يسببها سوء الفهم، فهذا البطل، يرى نفسه من خلال نظرة زوجته له، فلا يرى إلاّ صورة رجل عظيم، جدير بالإعجاب، ولكن رأيه الشخصى فى نفسه يختلف عن ذلك، ومن ثم فهو يعانى من هذه الازدواجية، ويصرخ فى زوجته معلنا ذلك:

[إن حبك موجه لشخص آخر، دعينى أكن ما أنا فعلا].

مرة أخرى، نجد أنفسنا أمام هذه القضية التى تؤرق (سالاكرو): الإنسان الذى يبحث عن حقيقة نفسه، ثم قضية عدم المواءمة بين الرجل والمرأة فى الحياة الزوجية.

أما مسرحية: الأرض كروية، فهى نقد لاذع للحياة فى البلاد ذات النظم الشمولية. يقول «ڤان تيجم» فى الجزء الثالث من «قاموس الآداب»:

[لقد حققت هذه المسرحية نجاحا عظيما، جزئيا، بسبب التشابه بين (ساڤونارولا) البطل وبين شخصية (هيتلر)].

وفى مسرحية: قصة مضحكة، التى تعتبر من نوع الفارس الشائع فى مسرح الشارع، فيشيع فيها ما يتمتع به ويتميز به (سالاكرو) من القدرة على التفنن والاختراع.

وكما رأينا، فإن فن (سالاكرو) يغطى جميع مستويات الكتابة المسرحية تلك المهنة التى يعتبر متمكنًا منها، مالكا لناصيتها: فنحن نجد عنده ملامح من الڤودفيل ومن الدراما الطبيعية، ومن مسرح الشارع، ومن المسرح الفكرى، يسخّر كل هذه الوسائل الفنية للتعبير عن عبث الحياة، وعن موت الضمير فى الكون. حيث التمرّد ضد الظالم فى مسرحية: ليالى الغضب أو النقد اللاذع فى مسرحية: الأرخبيل الأسود. يقول هنرى لومتر:

[لا يمكن أن ينجح حقيقة فى طرد اليأس والقنوط (....) ومن ثم كان لجؤ(سالاكرو) الدائم إلى «قفشات» الفودڤيل ومسرح الشارع].

وأخيرا، إذا كانت وسائل (سالاكرو) الفنية، وبخاصة طريقة الرجوع إلى الوراء (فلاش باك) جلعت منه فى ذلك العصر أحد رواد الطليعة. كما جاء فى قاموس المسرح الفرنسى المعاصر فإن:

[اهتمامه بذوق الجمهور التقليدى قد حال دون انطلاقه فى البحث والحداثة].



أرمان سالاكرو مع المخرج لوينى بو ومجموعة المممثلين فى مسرحية «مجهولة آراس».



أرمان سالاكرو مع زوجته خلال بروفات إحدى مسرحياته عام ١٩٣٩ .

Jean Giraudoux (1882 - 1944)

چان چيرودو

حينما يكتب الدبلوماسى للمسرح

جان جيرودو

حينما يكتب الدبلوماسى للمسرح

فى كتابه «المسرح فى فرنسا منذ عام ١٩٠٠»، كتب الناقد (رونيه لالو) يقول: «ليس لدينا مانحسد عليه الرومانسيين، لأننا استمتعنا نحن أيضا بسهرة «هرنانى» الخاصة بنا.» أما «هرنانى» الخاصة بجيل (لالو) فهو يقصد بها العرض الافتتاحى لمسرحية (جان جيرودو) الأولى وهى بعنوان (سيجفريد). صحيح أنها لم تفجر عواطف الجمهور بالدرجة التى حدثت عام ١٨٣٠ مع عرض (هرنانى). إلا أن هذه المسرحية حققت إنجازين عظيمين: الأول أنها دعمت النجاح الشخصى لجيرودو، الروائى الدبلوماسى، وأهم من ذلك، أنها توجت بالنجاح أيضا سنوات البحث الطويلة التى بذلها أعمدة المسرح فى ذلك الوقت، (أنطوان) و(لونيى بو) و(شارل دولان) و(لوى جوفيه)، فى سبيل تطوير الفن المسرحى والارتقاء بذوق الجماهير

* * *

إن مايتميز به الأدب الحديث من تمرد وغرابة وغموض، لم ينشأ بمحض المصادفة أو من فراغ، وإنما جاء محصلة لثورة عامة ضد كل مايتعلق بالبرجوازية من قيم اجتماعية وتطلعات فكرية ومفاهيم فنية. وفى مجال المسرح، تركز التمرد على قيود المذاهب التقليدية القائمة من واقعية وطبيعية، ثم النهّل من

سائر الفنون الأخرى التى تنتسب إلى المسرح من قريب أو من بعيد. كالسيرك والموالد والأسواق، ومن ناحية أخرى التأثر بما حفل به القرن العشرون من مذاهب فنية جديدة من دادية وسريالية وتعبيرية. كل ذلك كان وراء الأعمال المسرحية «الغريبة» التى تمخض عنها هذا القرن، وكان أولها مسرحية (أوبو ملكا) التى كانت فى الأصل من نسج خيال بعض تلاميذ المدارس الثانوية(١).

إن الوضوح الصارخ فى الفن والدقة الحرفية كانت لهما حسناتهما فى الماضى، غير أنهما أصبحا كالماء بلا طعم ولا رائحة. إنهما يحملاننا بلا دفع ولاجذب، ويحطّاننا فوق شاطئ ساكن كئيب.

إذا أراد الفن أن يحقق المتعة، الحسية والذهنية، فعليه بالمغامرة والخيال والغرابة.

ولكن هذا الثالوث الكشاف لايكفينا هاديا ونحن نتوغل فى عالم «جيرودو»، ولا يكفينا مرشداً ونحن نخوض فى أعماقه.

إن «جان جيرودو» ليس كاتبا عاديا يمكن أن نطبق عليه نظرية أدبية بعينها، وهو لايندرج تحت مذهب فنى معين دون غيره يمكن أن نخضعه لمقاييسه. وفى هذا الشأن يقول «مارسيل بروست» فى مقدمته لكتاب «بول موران(٢) Paul Moran وهو يصف من كان على شاكلة «موران» و«جيرودو» من الكتاب: «الحقيقة، هى أنه من آن لآخر، يطل علينا كاتب مبتكر (ولنسمه إذا شئتم «جان جيرودو» أو «بول موران» ماداموا قد اعتادوا التقريب بين «بول موران» و«جان جيرودو»، ولا أعرف لذلك سببا...) وهذا الكاتب الجديد يكون عادة صعب القراءة، عسير الفهم، لأنه يربط بين الأشياء بعلاقات جديدة. إننا نتابعه جيدا حتى منتصف الجملة، وإذا بنا نفشل. ونحن نشعر أن سبب ذلك يرجع ببساطة إلى أن الجديد أكثر منا مهارة... عندما بدأ «رينوار»(٣) فى الرسم، كانوا لايعترفون بالأشياء التى كان يقدمها ومن السهل أن نقول اليوم إنه مصور من القرن الثامن عشر».

إننا إذن أمام ظاهرة جديدة، مبتكرة، مفردة. وهذه الظاهرة لاتبدو وتنجلى للعين المجردة، والأذن العادية لاتستطيع أن تلتقط مايتردد فيها من أصوات وأصداء. فمن يكون «جان جيرودو» هذا؟

كتب «جان جيرودو» أكثر من ثلاثين مؤلفا، بين رواية، وقصة، ومذكرات، ومسرحية، ودراسة أدبية وسياسية. إلا أنه، فى المقام الأول، يعتبر كاتبا مسرحيا رائدا. ولقد ترجمت له عدة مسرحيات إلى العربية(٤). وظهرت معها مقدمات تعرضت لتاريخ حياته بالتفصيل، لذلك فسنكتفى هنا بتقديم نبذة سريعة عن هذه الحياة توضح لنا الخطوط العريضة التى كونت شخصية الرجل الذى تربع على عرش الأدب المسرحى فى فرنسا، ليلة ١٠ مايو سنة ١٩٢٨، وهى الليلة التى عرضت له فيها (سيجفريد) أولى مسرحياته على «مسرح الشانزيليزيه» فى باريس.

١٨٨٢ ولد فى مدينة «بيلاك» بمقاطعة «الليموزان»، من عائلة متواضعة إذ كان أبوه يعمل جابيا للضرائب وليس مدرسا بالتعليم الإلزامى كما جاء فى مقدمة (سيجفريد)

١٨٩٣ التحق بمدرسة «شاتورو»

١٩٠٠ دخل مدرسة «لاكانال» بباريس

١٩٠٣ التحق بمدرسة المعلمين العليا ودرس اللغة الألمانية وآدابها.

١٩٠٥ أقام فى ألمانيا والتحق بالعمل كمرب عند إحدى العائلات.

١٩٠٦ إشتغل مدرسا بجامعة «هارفارد» بالولايات المتحدة الأمريكية.

١٩٠٧ عمل سكرتيرا لجريدة «الصباح» فى باريس، وأشرف على صفحة الأدب. ونشر عددا من المقالات الأدبية والقصص القصيرة.

١٩٠٩ أصدر مجموعة الريفيات.

١٩١٠ عمل بالسلك الدبلوماسى.

١٩١٤ عمل جنديا بالجيش وأصيب.

١٩١٥ أصيب مرة أخرى.

١٩١٦ سافر إلى البرتغال ثم إلى الولايات المتحدة.

١٩١٧ أصدر مطالعات موجهة إلى طيف.

١٩١٨ تزوج.

١٩٢٠ ـ ١٩٢٨ كانت فترة إنتاجه الروائى.

١٩٢٨ تعرف على «لوى جوفيه»[٥] المخرج والممثل المسرحى واتجه نحو المسرح.

١٩٢٨ ـ ١٩٣٨ فترة الإنتاج المسرحى ـ تقلد خلالها مناصب دبلوماسية مختلفة وقام برحلات حول العالم.

١٩٣٩ عمل بالاستعلامات.

١٩٤٠ اعتزل فى «فيشى» بعد الهزيمة.

١٩٤٤ استطاع الموت أن يحطم «درع الحظ» الذى كان يتدرع به ذلك الشخص الذى وصفه «كوكتو»[٦] بأنه كان يبدو فى حصن من مفاجآت القدر.

* * *

وعندما تقرؤنى، ألق بهذا الكتاب ـ واخرج. إننى أرجو أن يمنحك هذا الكتاب الرغبة فى أن تخرج ـ أن تخرج من أى شىء، من مدينتك، من أسرتك من حجرتك، من فكرك...

يبدو أن هذا الدرس الذى لقنه «جيد»[٧] لتلميذه «ناتانابيل» قد سمعه أيضا ووعاه تلاميذ ذلك الجيل، الذين يتربعون اليوم على عرش الأدب فى فرنسا ـ لقد سمعه «مالرو»[٨] و«برنانوس»[٩]. وسمعه كذلك «سالاكرو»[١٠] و«سارتر» و«كامو»، و«جيرودو»، و«كوكتو»، (٥)، وغيرهم، وراحوا بدورهم يلقنوه الآخرين.

وإذا ماتأملنا جيدا هذا الدرس وتمعناه، لوجدنا أنه أساس كل ماطرأ على المسرح فى هذا القرن من تغييرات. فلو لم يكن «الخروج» على القديم لما كان هناك جديد، ولظل الخلف ينقل عن السلف مكتفيا بمهمة النقل، قانعا بدور المقلد.

إن السمة المشتركة التى تميز بطل اليوم هى أنه شخصية «مبتكرة» تفكر تفكيرا مبتكرا، وتسلك سلوكا مبتكرا. وفى غالب الأحيان يكون هذا التفكير وهذا السلوك نابعين من ذات الشخصية. والشخصية إذ تقدم على هذا التفكير أو هذا السلوك. لايهمها أن يقرها الآخرون أو ينكروها. إنها وقد خرجت من كل شىء، لا تعلق كبير أهمية على ماجرى عليه العرف وماتعودته التقاليد، بل إن ماتلقاه من معارضة، ومايصادفها من إنكار، لايزيدها إلا تصميما على موقفها واستمساكا برأيها.

وأوضح مثل على الشخصية المبتكرة هو إليكترا التى عالج مادتها أكثر من مؤلف. وتعرضت لها مسرحيات عديدة. إن «إليكترا»، بمفردها مجردة من كل قوة، إلا قوة تصميمها وإيمانها، تقف فى مواجهة القوانين الوضعية وتتحدى كل من يمثلون التقاليد. والمسرح الحديث زاخر بمثل هذه الشخصية التى تنفصل عن كل ماحولها ومن حولها.

إن كل مسرحية من مسرحيات «جان جيرودو» تقدم لنا صورة لهذا البطل المبتكر الغريب، المغامر، الخيالى والواقعى فى نفس الوقت. وإن عرضا سريعا لأهم أعمال «جيرودو» المسرحية يوضح هذا الرأى:

سيجفريد:

تدور أحداث المسرحية فى ألمانيا، وقد مضى سبع سنوات على إندلاع الحرب العالمية الأولى: المستشار «سيجفريد» يتمتع بين الألمان بشعبية واسعة، ويعدونه بطلا قوميا. وهو من جانبه يجتهد فى أن يعيد إلى ألمانيا مجدها وعظمتها. غير أن البارون «زيلتين» يتربص به ويقف منه ومن سياسته موقف العداء. ويكتشف «زيلتين» أن «سيجفريد» ليس فى حقيقة الأمر سوى الكاتب الفرنسى «جاك فورستيه» الذى حمله الألمان فاقد الوعى والذاكرة فى ساحة القتال. وقد آوته «إيفا» إبنة عم «زيلتين» وقامت على تعليمه وتثقيفه من جديد. ويرى «زيلتين» أن يخلص ألمانيا من سيجفريد بأن يعيده إلى ماضيه وإلى وطنه الأصلى. ولتحقيق هذا المخطط، فإنه يستقدم من فرنسا «جينيفييف» خطيبة «جاك فورستيه»،

ويطلب إليها أن تقوم بتدريس اللغة الفرنسية لخطيبها. ثم إنه يحيك مؤامرة يسعى من ورائها إلى الاستيلاء على الحكم، إلا أنه يفشل ويحكم عليه بالإعدام، ولكن «سيجفريد» يعدل الحكم إلى النفى. عندئذ يكشف «زيلتين» «لسيجفريد» أنه ليس ألمانيا. ثم تؤيده فى ذلك «جينيفييف» التى تصرخ «لسيجفريد» بحقيقة أمرها. ويجد «سيجفريد» نفسه فى حيرة من أمره:

هل يبقى فى ألمانيا ويستمر فى تمثيل شخصية «سيجفريد» البطل الذى يسبح الألمان جميعا بحمده ويهتفون باسمه، أم يعود إلى فرنسا حيث لاأحد ينتظره إلا كلبه القديم؟ هتاف الملايين، أم نباح الكلب؟

ويختار «سيجفريد أن يعود إلى شخصية «جاك فورستيه»، وأن يرجع إلى ماضيه، إلى فرنسا حيث ينتظره كلبه، وينتظره مصباحه، وتنتظره أشجاره، لأنه عندما يعود إلى حيواناته، وحشراته، ونباتاته، والروائح التى تعبق الغابات سوف يستطيع أن يعيش سعيدا. وهكذا يفضل «سيجفريد» أن يترك ألمانيا حيث لايعرفه ولايهتم به شىء غير الناس.

هذا الموقف من جانب «سيجفريد» قد يعارضه فيه الكثيرون، وهذا القرار الذى يتخذه قد لايميل إليه كثيرون غيره، ومن هنا كانت غرابة هذه الشخصية ولكن «سيجفريد» بعودته إلى وطنه، إلى السعادة الحقيقية إنما يتصرف بوحى من العقل والحكمة، ومن هنا كانت واقعيته.

أمفتريون ٣٨،

وإذا كانت مسرحية سيجفريد تصور لنا العلاقات بين حضارتين، وبين جنسين، فإن أمفتريون ٣٨ تصور لنا العلاقات بين عالمين مختلفين. فنرى فيها «جوبيتير»(١١) وقد أغرم بإنسية هى «ألكمين» زوج «أمفتريون» قائد طيبة. ولكى يشبع «جوبيتير» هواه. فإنه يتخذ هيئة الإنسان ويتنكر فى صورة «أمفتريون»، ويصحب معه «ميركور» وقد أتخذ صورة «سوزى» تابع «أمفتريون» ثم يبعدان «أمفتريون» عن زوجه بإعلان حالة الحرب بين طيبة وأثينا. ويسعى «سوزى» المزيف إلى «ألكمين» يخبرها بأن زوجها - رغم إعلان حالة الحرب - سوف يدبر

أمره لزيارتها فى السر مساء اليوم. وهكذا يقضى «جوبيتير» ليلته بصحبة تلك التى يحبها. وفى الصباح، يحاول «جوبيتير» - دون أن يكشف عن حقيقته - أن يستطلع رأى «ألكمين» فى الآلهة، وما إذا كانت تريد أن تصبح إلهة.

جوبيتير: ألم تتمنى فى حياتك أن تصبحى إلهة أو شبه إلهة؟

ألكمين: بالتأكيد لا. ولكن لماذا؟

جوبيتير: لكى تكونى مكرمة مبجلة من الجميع.

ألكمين: إننى كذلك وأنا زوجة بسيطة، هذا أدعى إلى الاحترام.

جوبيتير: لكى تكونى فى جسد أخف، لكى تسيرى فوق الأجواء، فوق المياه.

ألكمين: هذا ماتفعله كل زوجة مقترنة بزوج صالح.

جوبيتير: لكى تدركى علل الأشياء، والعوالم الأخرى.

ألكمين: إن العوالم القريبة لم تثر اهتمامى على الإطلاق.

جوبيتير: إذن لكى تكونى خالدة!

ألكمين: خالدة؟ وماجدوى ذلك؟ فيم يفيد؟

جوبيتير: كيف، فيم؟ فى ألا تموتين!

ألكمين: وماذا سأفعل، إذا أنا لم أمت؟

جوبيتير: ستعيشين مخلدة، أى ألكمين العزيزة، وقد استحلت نجما، ستتلألئين فى الليل مادامت السماوات والأرض.

لكن «ألكمين» ترفض الخلود، بل وترى فيه خيانة بشرية. بل أكثر من ذلك، إنها تتصور الموت بلسما لمتاعب الحياة، وراحة يخلد إليها الإنسان بعد حياة طويلة عاصفة.

ولكن «ميركور» يعلن فى المدينة أن الليلة المقبلة ستشهد «جوبيتير» فى مخدع ألكمين، لينجب منها «هرقل». وترفض ألكمين هذا الشرف بكل مالديها من قوة، وتتوسل إلى «ليدا» التى تأتى لزيارتها أن تحل مكانها. فتقبل «ليدا» هذا الشرف العظيم فرحة مبتهجة، ولكن حيلة «ألكمين» لاتنجح إلا فى إيقاع «أمفتريون» الحقيقى بين ذراعى «ليدا» غير أن «جوبيتير» وقد تأثر لما رآه فى «ألكمين» من فضيلة وعناد وتصميم، يكتفى بصداقتها.

وإذا كانت هذه المسرحية تبين أن الإنسان يستطيع بعقله وحكمته أن يقهر أعداءه، فإنها كذلك تتفق مع مسرحية سيجفريد فى أن على الإنسان أن يرضى بواقعه وأن سعادته إنما تكمن فى تحكيم عقله على هواه، وإيثار البساطة على المغالاة.

إن غرابة «ألكمين» تكمن فى رفضها لما تتمناه أية امرأة سواها، وواقعيتها تكمن فى أنها سلكت الطريق التى تتفق مع طبيعتها والتى تضمن لها سعادتها.

لن تقوم حرب طروادة :

ومسرحية لن تقوم حرب طروادة تصور لنا «هيكتور» وقد عاد مظفرا بعد نصر مجيد. فيلقى مدينة طروادة نهبا لقلق شديد: لقد إختطف شقيقه «باريس» «هيلين» زوجة ملك إسبرطة، وهاهى المدينة على عتبة صراع جديد لا مرد له. ولقد أجمع الطرواديون أمرهم على الحرب، إلا «هيكتور» الذى مل الحرب وسئمها، والذى يشفق على زوجته «أندروماك»، التى لن تلبث أن تصبح أما. فيعقد «هيكتور» عزمه على تجنب الحرب وإنقاذ السلام، مهما كلفه هذا من ثمن. ويقابل «هيكتور» «أو ليس» الذى يمثل مدينة إسبرطة فإذا به هو الآخر يود لو يتجنب الحرب ويغلب العقل والحكمة على القوة والحمق. ولكن محاولاتهما تبوء بالفشل «ويقع الواقع» وتنشب الحرب.

وقد بدا للبعض أن «جيرودو» متشائم، إذ أن الحرب وقعت رغم كل مابذل من جهد فى سبيل تجنبها. إلا أن هذا ليس تشاؤما من جانب «جيرودو» بل هو واقعية إن «جيرودو» يمتثل للواقع المادى للأشياء. إن الحرب . من الناحية

التاريخية ـ وقعت بالفعل ـ فكيف يتسنى له أن يغير من الواقع التاريخى. ثم إن الحرب حقيقة لايمكن إنكارها بغير التزييف والتشويه، ولقد عهدنا فى «جيرودو» الصراحة والحقيقة. وربما عندما أطلق على المسرحية «لن تقوم حرب طروادة» إنما كان يعنى أنها لن تتكرر أو ربما كان هذا نوعا من الأمانى.

إليكترا:

وتجرى أحداث إليكترا فى مدينة «أرجوس» حيث تتولى الحكم فيها منذ سنوات «كليتمنستر» أرملة «أجاممنون» وصديقها «إجيست»، ونرى «إليكترا» ابنة «أجاممنون» و«كليتمنستر» تشعر بحقد دفين نحو أمها و«إجيست». ويقلق «إجيست» لتصرفات «إليكترا» ويعتقد إنها «امرأة لها قصص وحكايات، وأنها مخلوقة تشير إلى الآلهة بإشارات»، وحتى تكف «إليكترا» عن إثارة إنتباه الآلهة نحو «أرجوس»، فإن «إجيست» بالإتفاق مع «كليتمسنستر» يسعى إلى تزويجها من شخص نكرة لايحمل اسما ولا مجدا، وهو بستانى القصر.

وفى هذه الأثناء، يحوم حول القصر شاب غريب لايلبث أن يكشف ل «إليكترا» عن حقيقة أمره. إنه أخوها «أورست» الذى أقصى عن «أرجوس» عندما كان طفلا صغيرا. ويشجع هذا «إليكترا» على التمادى فى البحث عن الحقيقة التى تشغلها وتؤرقها، ولاتلبث أن تتأكد من أن أمها و«إجيست» تآمرا على قتل أبيها. وتحاول الأم عبثا، أن تدافع عن نفسها. ويحاول «إجيست» أن يقنع «إليكترا» بإرجاء إعلان الحقيقة ريثما يتمكن من إنقاذ البلاد من الخطر الذى يتهددها:

إجيست: أتوسل إليك. انتظرى غدا.

إليكترا: كلا. اليوم يومها لطالما رأيت حقائق تذوى لأنها تلكأت لحظة. إننى أعرفهن، الفتيات اللائى تلكأن لحظة عن أن يقلن كلا لما هو دميم، كلا لما هو قبيح، واللائى لم يعرفن أن يجبن بعد ذلك بغير «نعم»، «نعم». هنا يكمن مافى الحقيقة من جمال ومن صلابة، إنها خالدة ولكنها ليست سوى بارقة.

وتعلن الحقيقة، فيشد هذا من عزم «أورست» الذى يقتل «إجيست» و«كليتمنستر». وتنهار «أرجوس» أمام أعدائها. ولكن العدالة انتصرت، «واليكترا» على يقين من أن «أراجوس» سوف تبعث من جديد.

وقد تبدو «إليكترا» أغرب من الشخصيات المبتكرة الأخرى التى وردت فى مسرحيات «جيرودو»، إذ كان بوسعها أن تحقق سعادتها وسعادة الآخرين بكتمانها للسر وسكوتها عن إعلان الحقيقة. ولكن مثل هذه السعادة التى كان من الممكن أن تتحقق، إن هى إلا سعادة سطحية، فلا يمكن أن تقوم السعادة على الزيف والتضليل. إن الحقيقة، رغم ماتتضمنه من إيلام وماقد تجلبه من تعذيب، هى وحدها التى يمكن أن تحقق السعادة.

ولقد كان ضربا من التحدى أن يطرق مؤلف جديد مثل هذه الموضوعات التى تناولها وبرع فى معالجتها أرباب المسرح القديم، فقد كتب «جيرودو» مسرحية أمفتريون ٣٨، ويدل هذا الرقم على عدد المرات التى عولجت فيها. ولكن «جيرودو» جاء فريدا فى نوعه، ثم إن «إلكيترا» التى ألفها «جيرودو» تختلف عن سابقاتها الإغريقيات، كما أن حرب طروادة لن تقوم تختلف عن ملحمة «هوميروس». إن هذه الأصول لم تكن بالنسبة «لجيرودو» سوى نقطة إنطلاق، وسرعان مايعكس عليها ألوانا ويكسبها أبعادا. ويقول الناقد «تييرى مولنييه» فى هذا الشأن: «لقد أعاد «جان جيرودو» للمأساة، فى المسرح الفرنسى، مكانتها وأبعادها الحقيقية.».

ولكن إذا كان «جيرودو» قد استقى موضوعات مسرحياته من العصور القديمة أوغيرها، فإننا نستثنى من ذلك مسرحية «إنترمتزو» وهى التى وقع عليها إختيارنا لنتناولها بشىء من التفصيل نموذجاً لأعمال جيرودو.

إنترمتزو:

كلمة إنترمتزو هى لفظة موسيقية معناها اللحن الذى يؤدى بين فاصلين من الموسيقى. ولهذا المعنى مدلولات عديدة: فالمسرحية، من ناحية، كتبت فى فترة كان «جيرودو» ينزع فيها إلى الراحة والاستجمام من عناء الحياة ومشكلاتها أى أنه كتبها بين فترتين من فترات العمل.

ثم إن المسرحية فى مضمونها تمثل الصراع القائم بين العقل والواقع من ناحية، وبين القلب والخيال من ناحية أخرى، وكيف أن الحياة الإنسانية لاتستقيم

إلا بالتوفيق بين هذين الطرفين وإمساك العصا من وسطها، وإتخاذ موقف وسط أو «بين بين».

ثم إن بطلة المسرحية تسعى إلى إدماج العوالم المختلفة، فتحاول أن تكون الواسطة بين عالم البشر وعالم النبات وعالم الجماد، بل إنها تسعى إلى أن تكون رسول سلام بين عالم الموتى وعالم الأحياء.

وبعد ذلك فإن المسرحية تمثل، من زاوية معينة، لحنا موسيقيا تعزفه مجموعة من المخلوقات الساحرة تتخذ لها من الطبيعة مجلسا، والمسرحية كما أسلفت تمثل ذلك الصراع الأزلى والأبدى الذى يقوم بين العقل وبين الخيال وتبين أن السعادة البشرية لا تتحقق بإنفراد واحد من هذين المصدرين بالسيطرة.

فهى تحكى قصة مدرسة شابة تدعى «إيزابيل» تعمل فى مدرسة للبنات محل زميلة لها متغيبة. وليس فى هذا حرج. إلا أن الشائعات المقلقة لاتلبث أن تنتشر فى الإقليم بأن «إيزابيل» تتخير لنزاهاتها الليلية أطراف الغابة، وهى على علاقة بالأطياف، أجل، فقد ظهر فى الإقليم طيف قلب الأوضاع فيها رأسا على عقب. فلقد ربح الجائزة النقدية الكبرى أفقر أهل المدينة، وليس المليونير الرابح المعتادة وفاز بالدراجة البخارية البطل الشاب، وليس رئيسة الراهبات التى كانت الدراجة تؤول إليها بانتظام، وشهد أهل الإقليم حالتى وفاة، كان بطلاها أكبر السكان سنا. وفوق ذلك فقد كان الأول أكثر أهل المدينة بخلاً، وكانت الثانية أكثرهم شراسة. وفى التعداد الذى يقيمه المركز، لم يسجل أغلب السكان أولادهم الحقيقيين عندما يكون هؤلاء عاقين لهم، وإنما ذكروا كلابهم أو طيورهم. وفى باب الزوجة لم يسجل كثيرون زوجاتهم الحقيقيات، وإنما سجلوا جاراتهم أو من يحلمون بهن، أو أنثى الحيوان التى يعتبرونها الرفيقة الكاملة، ثم إن الأغنياء زعموا أنهم يسكنون الأطلال، وإدعى الفقراء السعداء أنهم يسكنون القصور.

وكيف لايتهمون «إيزابيل» بالتسبب فى هذه الفضائح؟ وهى على حد زعمهم تتلذذ بالتفريق بين الزوجين غير المتفاهمين، وتثير بعقاقيرها الجياد ضد الحوزيين الذين تتهمهم بالغلظة، وترسل خطابات لاتوقع عليها تنال فيها من الأزواج والزوجات وتشى فيها بالقرينات والأقران.

وهى تستعمل فى تدريسها سبورة زرقاء، وتباشير مذهبا ومدادا ورديا وتجعل من الصفر أعلى درجة. وتعلم بناتها أن الشجرة هى شقيق الإنسان غير المتحرك وأن الوردة هى أنبل نصر له. ولاتعاقبهن على مرحهن. وفوق هذا كله فإنها فى كل مساء، فى حوالى السادسة... «تهرب من طرف المدينة، وقد بدت عليها هيئة من يتظاهر بحمل المؤن إلى هارب فى مخبئه، ولكن وجهها يكون أكثر نضارة وعينيها أكثر إتقادا، وفى نفس الوقت أكثر ذبولا، وبما أن يديها تكونان فارغتين، فمما لا يدع مجالا للشك أن المؤون التى تحملها إلى هذا اللاجئ، هى ذلك الدم، تلك الحياة، ذلك الحنان... باختصار، وجبة طيف. وربما كان معها الحلو أيضا».

بل ولاتكتفى بذلك: إنها تلوم الطيف لأنه لايصحب معه عند مجيئه جميع الموتى الآخرين. فيفيض الكيل، وينهض المفتش بنفسه ليوقف زحف هذا التيار الخطير، لأنه «... ماأن تلوح ظاهرة لايمكن تفسيرها بين نباتات المنطقة أو حيواناتها أو حتى فى جغرافيتها إلا ويأتى المفتش ويعيد النظام».

وليس المفتش وحده من ينزعج لمثل هذه الحال، بل إن الأحياء جميعا لم يرحبوا بها عندما علموا بما ينتظرهم من أنهم سوف يرون أمواتهم من جميع الأعمار يعودون ويعيشون معهم ولايفارقونهم أبدا. فقد قال رئيس المحكمة إنه يكره المذياع. وقال موثق العقود إنه يعرف عددا لابأس به من الموتى عندما كانوا أحياء، وأنهم لم يكونوا جميعا فضلاء. وقال قائد المطافئ إنه ماكاد يستقر فى بيته بعد الحرب. وأجاب أمين المحفوظات بأن الموتى سيلخبطون له كل شىء.. حتى العمدة لايحب أن يمارس هوايته تحت وقع أنظار أسلافه.

إن «إيزابيل» إذن جانية، متآمرة يجب أن يوقع عليها العقاب. والإقليم على أبواب خطر وبيل، فيجب إنقاذه. فيبعدون «إيزابيل» عن التدريس، ويتربصون بالطيف حتى يخلصوا الإقليم من بدعه وأفاعيله.

وهنا يحق لنا أن نتساءل: هل «إيزابيل» تعانى من علة أو مرض خبيث؟ هل هى مختلة العقل حتى تتصل بالأطياف وتحاول الهروب من عالم الأحياء؟ «إن كل ما فيها حقيقى، حى» هكذا يصفها العمدة، والعطار يصفها بأنها «إنسانة حية،

أرضية» ويقول: إن «إيزابيل» على قدر من البساطة والصراحة.. ليس فى نفسها شىء غامض ولافضول سابق لأوانه. إنها أمام زى شخص أو أى شىء تبدو وكأنها مفتاح يفسر ماأغلق فهمه. وفوق ذلك فهى ناجحة فى وظيفتها، فهى تتبع طرقا تربوية حديثة إذ تصحب تلميذاتها إلى الهواء الطلق وتصلهن بالطبيعة، وتحاول ألا تبذر البغضاء بينهن فى التفريق فى معاملتهن. وإذا كانت تستخدم الطباشير الملون والسبورة الزرقاء، فذلك لكى تجذب انتباه التلميذات وتشوقهن إلى الدرس. وإذا كانت تعلمهن أن الصداقة والسلام يسودان بين ألمانيا وفرنسا، فذلك لتبين لهن أن الشر ليس له وجود، وإذا كانت تعلمهن أن الشجرة هى شقيق الإنسان غير المتحرك، فذلك لتصور لهن العالم وحدة واحدة. وهى بهذا تؤيد الرأى القائل بأن للنبات وللجماد أرواحا لاتتكشف إلا لصفوة البشر.

وتنقلنا هذه الفكرة إلى الحديث عن العالم المسحور الذى يفتحه أمامنا «جيرودو» إن عالم العقل ملئ بالشر وحافل بالحمقى، فلجأ «جيرودو» إلى الخيال فخلق له عالما شاعريا تكسوه الخضرة وتلمع فى سمائه النجوم، وتتنقل بين أرجائه الجنيات والأطياف، ويضفى عليه ضوء القمر سحرا وعذوبة، فإذا نحن أمام سيمفونية من الألوان والأصوات. إننا نكاد نسمع صوت «جيرودو» يتحدث بلسان «إيزابيل» وهى تقول: «إننى أحرص ياسيدى المفتش، على ألا يؤمن هؤلاء الأطفال بظلم الطبيعة، فأنا أعرض لهم كوراث الكبرى على أنها أحداث مؤسفة فعلا، ولكنها ضرورية للحصول على عالم يبعث على الرضى فى مجموعه». وسكان هذا العالم صفوة مختارة، بل إن رموز الشر ومعانى الشقاء يلبسها «جيرودو» ثيابا جديدة ملونة مزركشة تبعث على البهجة والإنشراح. فالقدر الذى يسبب المصائب ويثير البراكين ليس ذلك القدر التقليدى الذى يضرب ضرب عشواء، وإنما هو مجمع الألوان المتجانسة، وهو إذ يقوم بهذه الوظيفة، فإنه لايريد بالبشرية شرا، وإنما يحفظ للعالم تعادله وانسجامه.

والموت فى هذا العالم السحرى، ليس ذلك الغول المخيف الذى لايتقهقر ولايتردد، ولايخضع لشجاعة ولا عدل ولاحظ. ولايفرق بين قوى وضعيف، ولابين طيب وخبيث، ولابين شهم وجبان. كلا، إن الموت ليس ذلك المخلوق المخيف الذى

يحمل الرعب والخوف، ولكنه شيء جميل جذاب، يتحدثون عنه وكأنه عالم مسحور يتوق السامع أن يرتاده ويصبح من سكانه. إن «إيزابيل» تشعر بصداقة غريبة تربطها بالموتى وتعمل على تبديد الحواجز التى تفصلهم عنها. إنها تتصورهم يقولون عنها وقد برح بهم الشوق إليها: هيا بنا نرى «إيزابيل» إنها فى انتظارنا» وهى فى انتظارهم حقا، بل إنها تتعجل حضورهم: «ألم يوجد بعد بين الموتى ميت عبقرى، ميت يستطيع أن ينشر بين جماهير الموتى الوعى بقوتها وبواقعها»... «ولكننى أتصور أنه ربما يكفيهم قدر قليل من العزيمة ومن الانشراح لكى يفروا ويأتوا إلينا ألم يوجد بينهم شخص واحد يرغبهم فى ذلك»؟

إن مفهوم الموت عند «جيرودو» مفهوم رواقى، إنه ليس شرا، بل هو تغير كغيره من التغييرات التى تطرأ على المادة.

ثم إن الطيف فى هذه المسرحية ليس ذلك الشيء المخيف الذى يفزع لذكره كل كبير وصغير، وهو ليس شرا مستطيرا نفر منه ونتجنب لقاءه، بل على العكس من ذلك تماما، إنه جميل الصورة، حسن الهيئة، رقيق العبارة، تسعى «إيزابيل» للقائه وتحرص عليه، وتتحمل فى سبيل ذلك مايروج عنها من شائعات، ومايصيب حياتها العامة من أضرار. بل إن البنات الصغيرات يألفن هذا الطيف، ويبتهجن لرؤيته، ويتفاهمن معه، ويدركن مايقوم بينه وبين مدرستهن الشابة، ويتلذذن بالحديث عنه.

وفى هذا العالم الجميل الذى يصوره «جيرودو» فإن الرابع عشر من يوليو هو مرسيليا المشمشمه، وليس فى هذا العالم صراع قائم بين فرنسا وألمانيا، وإنما الذى يسود بين هذين البلدين هو «الصداقة الأبدية والسلام»، «ومارسيز» البنات فى هذا العالم تتغنى بوطن يكون لهم فيه زوج فى المستقبل، ولا أهمية لاسمه بشرط أن يعرف كيف يحب وكيف يكون أنيقا فى ثيابه.

إلا أن أحب سكان هذا العالم المسحور إلى «جيرودو» وأقربهم إلى قلبه هن الفتيات يقول «جيرودو» على لسان أحد أبطاله: «إن الفتيات وحدهن كن يجذبننى إنه يعمر بهن كوكبه ويجعل منهن مبعث سحره وجماله. إنه يختارهن

جميلات نضيرات، شابات بين الخامسة عشرة والعشرين. أما الدميمات، فلا يدخلن هذا العالم «إن النضارة والعزة والحياء والوداعه كانت وحدها تجتذبنى. إن «إجلانتين» وهى نائمة تبدو أحيانا وكأن شمس الليل قد كستها بنورها، ثم تعود إلى ظل الظلال.» وعندما يتحدث «سيمون» عن جمال «آن» نجد أن «كلمة الجمال لاتكفى، ولاكلمة الشباب، ولا كلمة الكمال» و«إيزابيل» تفوق كل أخواتها جمالا وسحرا. «إنها تشبه انتصار «ساموتراس» فى رأسها، و«فينوس ميلو» فى ذراعيها ودم الرمان يلون وجنتيها، ودم التوت يلون بسمتها. وهى رشيقة الخطى. فسواء سارت على الحصى أو على العوسج، فلا يكاد يسمع لها صوت».

وهن من فرط شاعريتهن وبساطتهن وطهرهن يتبرمن بالواقع الرتيب الممل. ولا يرضين بشروره وآثامه، فينزعن إلى التحليق إلى عالم من الخيالات والأحلام والأوهام حتى إن بعضهم وصف فتيات «جيرودو» بأنهم فوق البشر. وإذا كانت هذه الصفة تنطبق على بطلات «جان جيرودو»، فأحرى بها أن تنطبق على «إيزابيل» تلك الفتاة التى تسعى إلى الهرب من عالم الأحياء، وتتصل بالأطياف، وتحاول أن تبعث الموتى من قبورهم ليعودوا إلى الحياة من جديد.

الأمر الذى أقلق المراقب. وهو الشخصية التى تمثل الاعتدال، والذى أصاب «جيرودو» عندما جعل منه مراقبا للموازين والمقاييس. فراح يحذر «إيزابيل» من التمادى فى هذا الطريق والتوغل فى متاهاته، مبينا لها سوء العاقبة: «يا إيزابيل»، إياك أن تمسّ أطراف الحياة الإنسانية، حدودها، إن عظمتها فى كونها مختصرة وزاخرة بين هوتين، معجزتها فى كونها متعددة الألوان، سليمة، حاسمة بين لا نهائيات وفراغات. فما أن تدخلى فيها قطرة، قطرة واحدة من دم الظلمات، حتى تواجهى النتائج التى يواجهها ذلك الذى يسكن عالمنا الأرض. فيحدث، أثناء قيامه بتجربة منحوسة أو بتحضير معدن أثقل أو بطريقة مبتكرة للضحك أو العطس، أن يفسد جاذبيتنا، إن أقل لعب فى العقل الإنسانى يضيعه، إن كل إنسان يجب أن يكون خير حارس على أبوابه. وقد تخدعين إذ تفتحين لدفعة أول قادم من الموتى.»

إن الجنة الصناعية التى خلقها «جيرودو» قد تتحول إلى جحيم، إذا نحن تعجلنا الوصول إليها ولجأنا فى سبيل ذلك إلى «المحظور». عندئذ لابد من تدخل العقل. و«جيرودو» لايبخل بالعقل على أبطاله عندما يشرفون على الخطر، ولا يكون هناك بد من تدخل العقل. وتدخل العقل أمر ضرورى ومفيد، ولكنه لا يخلو من كآبة. فإذا كانت «إيزابيل» قد قبلت الحياة بصحبة المراقب. مع أن حياته لا تخلو من الخيال والفجائية. فقد أسفت على إختفاء الطيف: «ضيفنا المسكين!». ولا أدرى كيف أصر على عقد مقارنة بين جنة «جيرودو» الصناعية وجنة «بودلير» الصناعية إن هذه الجنة، عندما نكون حكماء، نستطيع أن نستخلص منها الضمان لحياة أفضل والأمل فى بلوغها عن طريق الممارسة اليومية لإرادتنا. «أما إذا اندفع الإنسان دون مراعاة لغير اللذة العاجلة، وراح يخرق قوانين تكوينه ويبحث فى المحظور (وهو فى جنة بودلير «العقاقير»، وفى جنة «جيرودو» التمادى وراء الخيال) عن وسيلة للحصول على الفردوس، فإنما هو يجازف ببيع نفسه، ويقامر من هو أدهى منه وأقوى، ويفوته أن هذه القوة حتى عندما لا نسلمها غير شعرة، لاتلبث أن تستولى على الرأس كله».

إذن فأين السعادة؟ إن أبطال «جيرودو» بعد حياة عاصفة، حافلة بالمغامرات والمحن، يعودون من رحلتهم الطويلة وقد أدركوا معنى السعادة. إن «سيمون» يرى أن السعادة إنما هى فى الإمتثال للنظام.

واكتشفت «سوزان» أن سعادة «بيلا» مع حدودها الجميلة واستقرارها أفضل من أجمل هروب فى عالم الأحلام.

و«سيجفريد» بعد حياته العاصفة، يختار فى النهاية أن يعود إلى أصله الأول، برجوازيا ليموزينيا يسير بين أوراق الأشجار المتساقطة فى غابة الطفولة، مفضلا هذا على العظمة والسلطان فى دولة ليست وطنه. فأسلم للإنسان وأضمن له أن يتقبل الوضع الطبيعى للأشياء إن «جيرودو» يفضل البساطة والسذاجة على المغالاة والتهويل والقناعة على استغلال أمجاد الآخرين ويفضل فصاحة القلب على البلاغة المهيبة. إنه يدعو المشاعر البالغة إلى الاعتدال

والحقيقة، ويدعو عظماء الرجال إلى التواضع والاعتدال، ويدعو الفتيات إلى الوداعة والطهر، ويدعو كبار السن إلى انتظار الموت فى غير قلق ولا جزع.

شمولية النظر وعالمية الفكر

بعد أن استعرضنا أهم أعمال «جيرودو» المسرحية نستطيع أن نقول - بصفة عامة - إن جاء جيرودو كاتب شمولى الفكر يجمع بين الأضداد ويوفق بين المتناقضات الظاهرية الشق الأول من هذه الشمولية يتمثل فى الجمع بين الغيبيات (الميتافيزيقية) وبين الرواقية وبين الخيال والواقعية.

فشخصيات «جيرودو» كما رأينا ، تحلق فى الخيال وتزج بنفسها فى المشكلات العويصة. ثم هى فى النهاية تمتثل للواقع وتعود إلى طبيعة تكوينها، وهو الطريق الوحيد الذى يضمن لها سعادتها.

إن عالم «جان جيرودو» هو عالم الحب والصداقة والسلام، إنه عالم ما قبل الخطيئة، فيه يعيش الطيب والخبيث، الذئب والحمل، الثعبان والتفاحة. وليس هذا غريبا على رجل عمل بالسلك الدبلوماسى حتى قبيل وفاته. إن «جيرودو» رسول سلام يسعى إلى التوفيق بين الناس فى عالمهم، وبينهم وبين غيرهم من المخلوقات فى العوالم الأخرى. إن مسرحية سيجفريد ما هى إلا «مسعى» للتوفيق بين شعبين وبين حضارتين. ،أمفتريون ٣٨ محاولة لعقد صداقة بين عالمين مختلفين.

وإذا كانت أوندين هى قصة حب بين طبيعتين وصداقة بين عالم الإنس وعالم الجن. فإن إنترمتزو هى قصة هذا الحب وهذه الصداقة بين عالم الأحياء وعالم الأموات.

إن إعجاز «جان جيرودو» يكمن فى أنه يغلف الفكرة الإنسانية الصريحة، والمشاعر الطبيعية الحية فى لغة تبلغ من الصنعة حدا جعل البعض يتهمونه بالحذلقة والفيقهة. وهو فى هذا إنما يخلص لفلسفة التعادلية التى تسم كل ما يتصل به. فإذا كانت الحياة قاتمة. تبعث على القنوط، وإذا كان هو لا يملك أن

يغير من واقع الأمور شيئا. فلا أقل من أن يعبر عن هذا الواقع القاتم بلغة مرحة منطلقة، وهو فى هذا أشبه ما يكون بالصيدلى الذى يقدم الدواء المر فى صورة مقبولة. ولماذا نذهب بعيدا ولا نقول إنه يشبه العطار» فى مسرحية إنترومتزو؟.

وبهذا يجعلنا نتقبل الحياة مبتهجين لها.، ونمتثل للواقع راضين به، ونخضع للقدر فى غير سخط عليه أو تبرم به.

وهناك شق آخر من الشمولية عند جيرودو يتمثل فى وشائج القربى بينه وبين مختلف المذاهب والعصور الفنية. إن «جان جيرودو» لا ينحاز إلى مذهب معين فى الفن، ولا يناصر نظرية معينة فى الأدب، إنه يجمع فى عالمه الأشتات والأضداد وهو إذا كان كاتبا من كتاب القرن العشرين، فإنه لا يحصر نفسه بين قوسى هذا القرن، وإنما يمد يده يلتقط من كل عصر من عصور الأدب، حتى بلغ أدبه من تنوع المادة حداً أصبح معه أشبه بالسيمفونية.

فبين أدب العصور الوسطى وبين روايات «جيرودو» ملامح مشتركة يسهل إدراكها إذا قارنا بين أبطال رواياته وبين «لانسيلو البحيرة»[١٢]، وبين سيمون» العاطفى بطل جيرودو و بيبرسيفال» [١٣] بالإضافة إلى الطابع الإبتدعى الذى يسبغ روايات العصور الوسطى وروايات «جيروزو» فى وقت واحد.

أما القرن السابع عشر فإن وشائج القربى بينه وبين «جيرودو» كثيرة ومتعددة. إن «جان جيرودو» يذكرنا بالشاعر العظيم لا«فونتين»[١٤] من حيث إن كل منهما ينجذب نحو الطبيعة يصورها ويجعل منها مسرحا لكثير من أبطاله. ولم يكن غريبا أن يهتم «جيرودو» بـ «لافونتين» ويقوم بدراسته.

ثم إنم «جان جيرودو» من وجهة نظر معينه، يعتبر باعثا لروح الحذلقة التى كانت سائدة فى منتديات القرن السابع عشر. إن «جيرودو» يتأنق فى اختيار اللفظ وتنميق العبارة، ثم إنه لا يسمى الأشياء بأسمائها ولكن جيرودو» لا يأخذ من هذه الحذلقة إلا بالقدر الذى يحفظه من التردى إلى درجة الإسفاف، وهو إذا كان لا يسمى الأشياء بأسمائها فإنه لا يريد أن يضع قاموسا خاصا به، وإنما هو يلعب بالألفاظ فى مهارة ويخلط بين التصريح والمداراة، وينتقل بين الوضوح

والغموض، الأمر الذى يذكرنا «بماريفو»[١٥] ثم إن رجوع جيرودو» إلى العصور القديمة يستقى منها موضوعات مسرحياته، وبساطة الموضوع الذى تقوم عليه المسرحية وإنجذابه نحو الجنس الآخر. كلها ملامح نجدها فى مسرح «راسين».

وبالإضافة إلى السمات التى يمكن أن تقرب بين «جيرودو» و«ماريفو» فإن هناك صفة أخرى أهم وأعظم تقرب بين «جيرودو» وبين القرن الثامن عشر: وهى صفة العالمية التى كانت سائدة فى ذلك القرن والتى يتسم بها مسرح «جيرودو»، إن جيرودو شأن فلاسفة القرن الثامن عشر (فولتير، مونتسيكو، ديدرو) يرفض التعصب،وينبذ الانعزالية وينزع إلى عالم متفاهم تسوده الألفة والمحبة.

ومن القرن التاسع عشر يأخذ «جيرودو» الروح الرومانسية والطابع الشاعرى الذى تصطبغ به مؤلفاته.

ثم إن نزهات «سيجفريد» و «إيزابيل» تذكرنا بشطحات، روسو» ، «شاتو بريان».

وفوق ذلك. فهنا وشائج قربى وثيقة بين مسرح «جيرودو» و «مسرح» موسيه» فعند الكاتبين تسود روح الدعابة ويتمتع الخيال بدور كبير ويختلط الظرف والروعة بالطابع التأثيرى.

أما عن القرن العشرين فيكفى أن «جيرودو» من أبنائه وعاصر كثيرا من أحداثه وبخاصة الحربين العالميتين وتأثر بهما. كما عاصر المذاهب الفكرية والفلسفية التى كانت سائدة فى مطلع هذا القرن. ثم إنه لابد وقد قرأ «الجراندموند» وعاش فى عالم آلان فورنيه المسحور بالإضافة إلى ذلك فإن «جيرودو» - شأن «مارسيل بروست» - لا يرفض الفكرة القديمة التى تقول بأن للنبات والجماد أرواحا لا تتكشف إلا لصفوة البشر. وأخيرا فقد كان «جيرودو» معاصرا لمعظم كتاب هذا القرن وهو رائد للمسرح أخذ عنه كثيرون من أقطاب المسرح المعاصر، «سالاكرو» و «جان أنوى» ،و« كوكتو» وغيرهم.

و«جيرودو» يقبل فى عالمه الطيب والخبيث والخير والشر بصرف النظر عن طريقته فى هذا القبول، وهو يتقبل فى هذا العالم الموت كما يتقبل الحياة. إن الحياة جميلة ولكننا لا يجب أن نبتئس لنهايتها. والشباب جميل. ولكن الشيخوخة أيضا لها جمالها.

وفى عملية جمع الأشتات هذه فإن «جيرودو» يسعى للتوفيق بين العقل والعاطفة دون النيل من أحداهما على حساب الآخر. إنه يؤيد العق فى غير تعصب، ويقبل العاطفة فى غير تحيز. فهو يرى أن العالم لا يستقيم إلا بالتوفيق بينهما.

وبعد ذلك فإن «جيرودو» لم يطرق نوعا أدبيا دون غيره. فلقد كتب القصة. والنقد. والمسرحية. وإذا كان بعد كتابته لمسرحية سيجفريد قد أنصرف إلى المسرح، فإنه عالج المأساة كما عالج الملهاة. بل إنه فى المسرحية الواحدة يخلط بين المأساوى والهزلى ويمزج القتامة بالمرح.

إن هذا الموقف الشمولى الذى يتخذه «جيرودو» من كل شىء. إذا كان لابد من أن يتخذ موقفا. يمتد إلى الحضارات المختلفة. إن «جيرودو» يتعنق الأرض ككل. إن تردد «سيجفريد» ليس بين نظامين للحكم، وإنما بين فكرين، بين تراثين أدبيين: «جيته» و«شيلر» من ناحية و «هوجو» و «وكورنى» من ناحية أخرى.

ولا يكتفى «جيرودو» بأن يكون رسول سلام بين أمتين، بين حضارتين ولكنه يحاول أيضا أن يقوم بهذا الدور بين العوالم المختلفة: الأحياء والاموات فى «إنترمتزو» الإنسر والجن فى «أوندين» الآلهة والبشر فى امفتريون»

حتى لغة «جيرودو» لا تخلو من عملية المزج التى تسم كل ما يتعلق به. إنه ليس بشاعر، وكذلك فإن ما يكتبه ليس نثرا عاديا. إنه يتأرجح بين الشعر والنثر وكأنه يعتبر الاقتصاد على إحدى الطريقتين نوعا من التعصب والتحيز.

وحتى النهاية التى يضعها «جيرودو» لمسرحياته هذه النهايات لا تعتبر حلا قاطعا، أو رأيا فاصلا إنها مجرد نهاية لأن المسرحية لابد وأن تكون لها نهاية. ولكن هل هذه النهاية الوحيدة؟ أبدا! إن جميع مسرحيات «جيرودو».

يمكن أن توضع لها نهايات أخرى ولا يكون فى هذا إخلال بالتطور الدرامى. إن سيجفريد كان من الجائز أن يفضل البقاء فى ألمانيا حيث المجد والشهرة. و «إليكترا كان من الممكن أن تكتم أمرها ولا تعلن الحقيقة. و«إيزابيل» كان من اليسير جدا ألا تمتثل للواقع وأن تتمادى فى علاقتها بالطيف إلى الدرجة التى تتغير معها نهاية المسرحية. وكان من الجائز أن يقنع «جوبيتير» ألكمين فتهجر زوجها.

وهكذا فإن «جيرودو» يعتبر أقل الكتاب «مذهبية» إنه لا يقيم أى نظرية ولا يعتنق أى مذهب إلا إذا اعتبرنا الطريقة الشمولية التى ينظر بها للأشياء مذهبا أو نظرية.

ومن أدرانا، لعل أدب «جيرودو» يتضمن ملامح من آداب الأجيال القادمة لم تتضح بعد. وربما استطاعت أجيال المستقبل أن تكشف عن عوالم جديدة. لأننا كلما ابتعدنا عن الأدب كلما زاد قربنا منه وفهمنا له.

فى ٣١ من يناير سنة ١٩٤٤ نال «جيرودو» حقه حقه فى الموت وكمراقب الموازين والمقاييس فى مسرحية إنترمتزو، كان جيرودو على يقين من أنه سوف يعود «ظلا كاملا».

جيرودو كاتبا مسرحيا

أولا: التنظير:

بدأ تنظير جيرودو للفن المسرحى يتبلور بعد نجاح مسرحياته الأولى. وقد ظهرت آراؤه فى هذا الصدد فى بعض المحاضرات التى ألقاها وبعض المقالات التى نشرها فى تلك الأثناء حول فن المسرح. وقد حاول فى هذه المحاضرات والمقالات أن يتوصل إلى قوانين هذا الفن وإلى صياغة القواعد التى تحكمه. وفى عام ١٩٣٧ جمع أهم ما فى هذه المحاضرات والمقالات وجعلها فى ثنايا مسرحيته الشهيرة مرتجلة باريس التى تضمنت فقرًا كاملة من بعض محاضراته. كذلك فقد حوت مسرحياته الأخرى جانبا من آرائه ونظراته فى فن المسرح.

ومن الجدير بالذكر أن مجموع هذه الآراء يمكن إيجازه فى ثلاث نقاط: مفهوم المسرح، الجمهور والنقاد، والإخراج.

(١) مفهوم المسرح:

يرى جيرودو أن المسرح فى الثلاثينيات قد تنكر للرسالة المنوطة به، لأنه تنكر لعصره، ولما تمخضت عنه سنوات الحرب من إضطرابات كبرى، هذه الاضطرابات التى كان من المفروض أن تحدث تغييرا جذريا فى فن المسرح. ولكن لم يحدث شيء يستحق الذكر. يقول جيرودو: إن معظم مسارحنا كل مساء كمعظم صحفنا كل صباح، تعرض على شعبنا، سلسلة من الحقائق الزائفة الفنية أو السياسية تجعله يعتقد أنه يعيش عقدا (عشر سنوات) من الاهتمامات الاعتيادية، والمعنويات المطمئنة، والوعى الواثق، والمستقبل المبشر. كما تجعله يخرج من المشاهدة أو من القراءة بلا أى إدراك لما يمكن أن يعكسه مسرح يمثل عصره فى وضوح وجلاء.

يروى جيرودو إذن أن المسرح ينبغى أن يعكس الواقع المعاش، ولكن لا ينبغى أن يكون طليعيا، فالكاتب المسرحى كفيلا بتلقى الرسالات أو النبوءات. وليس أن يملى شيئا على معاصريه. بل ينبغى أن يكتب هو ما يملونه عليه، أو بالأحرى فهو يصوغ فى لغة واضحة ما يكون مضمرا غامضا أبهم فى ضمير عصره. كما أن على هذه اللغة المسرحية أن تتجنب المستحدثات التقنية العقيمة ومن هذا المفهوم أن المسرح الحق ليس «طليعيا».

كما يرى «جيرودو» إن المسرح العظيم هو المسرح المأساوى. وقد حاول جيرودو عام ١٩٣٣ أن يحدد معنى المأساة (التراجيديا) بأنها تأكيدللعلاقة الرهيبة بين الإنسانية من ناحية وبين قدر أكبر من القدر الإنسانى، إنها الإنسان وقد انتزع وتحول من وضعه الأفقى، بوصفه من ذوات الأربع، بواسطة حبل يشده ويحتفظ به قائما على قدمى، وهو يدرك تماما مدى جبروت هذا الحبل لكنه يجهل بغيته وإرادته.

(٢) الجمهور والنقاد:

كان النجاح الذى حققته مسرحيات «جيرودو» مثار تساؤلات كثيرة بين الكاتب وبين نفسه حول معنى هذا النجاح ومغزاه. ما نصيب المناخ الثقافى العام من هذا

النجاح؟ ما مدى الدور الذى لعبه المخرج «لوى جوفيه» وفرقته فى هذا النجاح؟ وهل سيستمر هذاالنجاح بعد غياب الكاتب بما له من نفوذ وتأثير؟ من أجل ذلك كله اجتهد جيرودو فى تجريب عرض عدد من مسرحياته خارج فرنسا فى ألمانيا والولايات المتحدة الأمريكية.

من أجل ذلك أيضا حاول أن يصل إلى رأى معين فيما يتعلق بالجمهور، وهو رأى يفتقر إلى القناعة، بل يحاول به جيرودو أن يطمئن نفسه على إنتاجه، ويؤكد ثقته بنفسه. إنه يصف الجمهور على النحو الذى يتمناه هو، بمنأى عن النقد والنقاد: يرى جيرودو أن أغلب الجمهور لا يميل بطبعه نحو السوقية والتبذل. وهو يعتقد أن المسرح بإمكانه أن يجتذب إليه جزءا مهما من هواة السينما، ذلك الفن الذى ظل جيرودو زمنا طويلا يعتقد «بقصوره وعقمه» .

كما يعتقد جيرودو أنه إذا كان كثير من المشاهدين، بالرغم من كل شىء، حينما يذهبون إلى المسرح، يفضلون العروض المتدنية أو المتواضعة فإن ذلك يعود إلى سوء فهم يعتبر النقاد مسئولين عنه مسئولية مباشرة.

وعلى الرغم من تأييد الكثيرين من النقاد لمسرح جيرودو وترحيبهم به، إلا أنه يعيب عليهم بوجه خاص عدم فهمهم للمسرحيات جيدة الصياغة. كما أنه يرفض ما تعارف عليه النقاد من التمييز بين ما يطلقون عليه المسرح الأدبى والمسرح غير الأدبى.لأنه يرى أنه إذا كان هناك نوعان من المسرح فهذا من شأنه أن يكون هناك نوعان من الجمهور، جمهور الأقلية الذى يفتخر بأنه ينتمى إلى هذه النوعية من الجمهور، ثم جمهورالأغلبية الذى يضيق ذرعا بمشاهدة العروض التى تعجب جمهور الأقلية أو يتظاهر بالإعجاب بها، إن جيرودو يرى أن هذا التقسيم لا يستند إلى منطق ولا يتفق وروح العصر.

بل أنه يرى أن النقد الذى يتملق فئة من المشاهدين ويخذل فئة أخرى هو نقد متخلف مضى زمنه. ففى أمة تتجه فيها الطبقات المختلفة نحو الذوبان بعد المسرح من بين الضروريات الأساسية بالنسبة لسائر المواطنين:بالنسبة لذوى الذوق الرفيع وبالنسبة للجمهور. فهو يسعى إلى التقريب بينهم جميعا ودمجهم معا لذوق لغة صافية خالصة، مادام هو الوسيلة الوحيدة التى يستطيع بها

الجـمـهـور المتـواضع والجـمـهـور المثـقف أن يكون على علم بالأحـداث الكبـرى والقضايا المهمة.

إن النقاد بتجاهلهم أو بجهلهم لهذه الوظيفة المنوطة بالمسرح، خلقوا مشكلة لا أساس لها من الصحة، وأشاعوا الحذلقة، وضللوا جمهور المشاهدين وحولوه عن الطريق المستقيم.

أما العيب الآخر الذى يراه «جيرودو» فى نقاد عصره، فهو أنهم يهتمون كثيرا بمعرفة مصادر الأعمال المسرحية، وعقد المقارنة بينها وبين هذه المصادر، ثم تحليلها ومحاولة فهمها، وهم بذلك يقدمون للجمهور أسوأ المثل، يقول جيرودو: إن عبارة الفهم لا وجود لها فى المسرح .

إن وجود النقاد يحول بين الكاتب وبين نجاحه فى مهمته، وهى اجتذاب المشاهدين ومتعتهم. فلولا النقاد، لاستسلم المشاهدون لنبض قلوبهم ولخيالهم، ولا يعنى ذلك أم جيرودو يطالب بالغاء دور النقد، ولكنه يطلب منه أن يتخلى عن روح، «النقد» حتى لا يفسد ما يتمتع به الجمهور من استعدادات طبيعية طيبة.

(٣) الإخراج:

من السهل أن نستخلص الآراء التى نادى بها جيرودو حول الإخراج المسرحى فى مطلع حياته المسرحية إذا رجعنا إلى محاضرة ألقاها عام ١٩٣١ ونشرها بعد تعديلات مهمة وفى شكلين مختلفين فى جريدتين مختلفتين.

أما نص المحاضرة الأولى فقد صدر فى جريدة Conferencia فى الخامس من ديسمبر ١٩٣١. ونخرج من ذلك كله بأن تصور جيرودو للإخراج المسرحى يتضمن نوعا من المقابلة أو التعارض الذى يتسم به مزاجه الشخصى، المقابلة بين فرنسا من ناحية وألمانيا من ناحية أخرى، أى بين وطنه الأول ووطنه الثانى، مقابلة صارخة بين مفهومين متعارضين للإخراج المسرحى.

فيما يختص بالجانب الألمانى هناك الإيمان العميق بالهيمنة المطلقة التى يتمتع بها المخرج، والإسراف والبذخ فى الديكورات أو ما يطلق عليه «الإفراط البصرى أو السرف المنظور» ،، حيث يتنقل كل مساء مشاهدون متشددون فى

مطالبهم الفنية. مسرحية أشبه بطاغية أصابه الجنون يخضع لنزواته جميع مصادر العمارة والتصوير والميكنة والكهرباء ومن ثم كان النصيب الضئيل للكتاب الألمان فى مثل هذه العروض الاستعراضية التى يتجلى فيها دور المخرج. حتى فيما يختص بالأعمال الكلاسيكية فإن المفهوم الألمانى للإخراج، يكمن فى الفصل التام بين العروض التقليدية وبين التصور الجديد الذى يفرض نفسه.

أما فيما يختص بفرنسا، فالموقف يختلف تماما، أو على الأقل فهو يبدو كذلك فى نظر جيرودو. فهو يعتقد أن المخرجين فى فرنسا يخضعون لذوق المتفرج الفرنسى وأن هذا المتفرج «لا يحب أن يشتت حواسه ويستخدمها جميعا فى وقت واحد كما أنه لم يتخلص من الواقعية المسرفة التى نادى بها «أنطوان» ومارسها فى عروض «المسرح الحر»، تلك الواقعية التى لمسها جيرودو فى مرتجلة باريس.

كما أن المتفرج الفرنسى لا يتأثر بما يقدمه الديكور من الترف والأبهة التى يراها تصنعا صبيانيا مبتذلا، فهو يقبل على الجوهر وهو النص.، إنه يعتقد أن المجادلات الكبرى بين القلوب لا تستقيم فى أفاعيل الضوء والظلام وإنما عن طريق المناقشة والمحاورة.، إن مثل هذا المتفرج يقنع بـ «ديكور تقليدى» لا يطلب منه إلا أن يكون تقليديا حقا أى مطبوعا بطابع العصر والمعاصرين.

ثانيا: الشخوص

فى روايات «جيرودو» لا نصادف شخوصا بمعنى الكلمة، فلم يهتم جيرودو الروائى برسم شخوصه وإبراز ملامحهم المميزة علي المستوي النفسي والمادى أما حينما بدأ «جيرودو» يكتب للمسرح، فقد واجهته هذه المشكلة وهى أن المسرح لابد له من شخوص حية رجالا ونساء، ينبغى عليه أن يضفى على كل منها سمات فردية خاصة وقد بدأ ذلك منذ مسرحية سيجفريد حيث كان على جيرودو أن يحول المخلوقات الهلامية فى الرواية إلى شخوص تفيض حياة وحيوية فى المسرحية التى تحمل الاسم نفسه.

وإذا بدأنا بالنظر فى المسرحيات التى تجرى أحداثها فى العصور القديمة وتناولها «جيرودو» تناولا جديدا، نجد أن جيرودو لا يدين بشىء لمن سبقه من

الكتاب فيما صور من الشخوص، فشتان بين شخصية «هيكتور» أو«أندروماك» كما نعرفها من خلال الكلاسيكيات وبين هاتين الشخصيتين حينما يصورهما «جيرودو» فى مسرحه، بل إن جيرودو لم يجد من الضرورى أن يطلق على شخوصه الأسماء التى عرفت بها، بل إكتفى بأن خلع عليها مهنتها أو وظيفتها، فهذا المحارب فى أمفتريون ٣٨، وهذا المهندس فى حرب طروادة، وهذا السائل وهذا البستانى فى إليكترا، وكذلك فنحن لا نعرف اسمًا للملاك فى مسرحية سدوم وعمورية. كما لا نعرف المفتش والعمدة والعطارة فى مسرحية إنترمتزو بل ولا نكاد نعرف اسم المراقب.

إن شخوص «جيرودو» لا يستقيها من الكتب ومن سابقيه، وإنما يكتشفها فى نفسه ويستخلصها من الواقع العصرى الذى يعيش فيه، إنها تخرج من بنات أفكاره ومن أحلامه ومن الرؤى التى يراها والأفكار الملحة التى تسيطر عليه.

كذلك فإن مشاهير الممثلين الذين كانوا يقومون بأداء الأدوار فى مسرحيات «جيرودو» كانوا يتدخلون من قريب أو من بعيد فى رسم هذه الأدوار وتصوير الشخوص، إن «جيرودو» يعترف بأنه كان يفصل شخوصه طبقًا للممثلين الذين يقومون بأدائها أو من المحتمل أن يقوموا بأدائها، ولا أدل على ذلك من الصفات المشتركة التى نجدها فى الممثل الذى قام بأداء عدة أدوار من مسرحيات «جيرودو» وأوضح مثال على ذلك هو رفيق درب جيرودو والمخرج «جوفيه» الذى قام بأداء عدة أدوار يجمع بينها كما جاء على لسان جيرودو نفسه صفات تتفق وصفات الممثل الذى قام بها.

ذلك هو الجانب الواقعى من شخوص جيرودو الذى يحققه له الممثلون، وذلك حينما يصور شخوصه وهم فى الحقيقة أبعد ما يكونون عن كل واقع أو حقيقة، بحيث أننا نستطيع أن نشكك فى كونهم شخوصا لهم مواصفات الشخوص المسرحية.

ذلك أنهم يفتقرون إلى الصفات التى يمكن أن يخلعها كاتب مسرحى آخر. إن «جيرودو» لا يحدد لنا صفات شخوصه النفسية أو المادية. صحيح أن هناك

حالات استثنائية من مثل «مجنونة شايو» التى يصف لنا ثيابها فى دقة متناهية. كذلك وصفه لثوب «أمفتريون» ودرعه فى أمفتريون ٣٨ لأن هذا الوصف يمثل موضوع مشهد أو جزء من مشهد، أما شخوصه الأخرى فإن «جيرودو» لا يهتم بوصف ثيابها بل ولا يورد أى تفصيل يتعلق بملامحها أو هيئتها المادية، اللهم فيما يتعلق بشخصيته «ألكمين» فى مسرحية أمفتريون ٣٨.

وكذلك فإن جيرودو لا يورد لنا شيئا يتعلق بحياة شخوصه فى الماضى، فهو لا يهتم بسيرهم الذاتية، إن الشخوص تبدأ أحيانا منذ أن تضع قدمها على المنصة.

كذلك فإن شخوص «جيرودو» لا يمكن حصر أحدهم فى صفة معينة، وهم فى ذلك أشبه بمبدعهم نفسه يتألف من عدة رجال متمايزين. إن «جيرودو» لا يقدم لنا أنماطا بشرية يمكن أن تندرج تحت صفة شاملة جامعة كالبخيل مثلا أو الغيور. بإستثناء مسرحية الكاذبة، ومن ثم كان عدم اهتمامه بالنجومية أو دور البطولة فى المسرحية. كما أن التميز بين الأبطال والكمبارس يكاد يكون ضئيلا. إن جيرودو لا يعرض علينا شخوصا يتصرفون وآخرين يشاهدونهم وهم يتصرفون، فلا أحد يتصرف فى عالم جيرودو، أو بمعنى أصح فإن كل تصرف عنده مقضى عليه بالفشل، إن جميع الشخوص شهود عيان، فالقرارات تم إتخاذها والبت فيها بلا إرادة منهم وما عليهم إلا إن يراقبوا نتائجها وأفاعيلها، أن شخوص «جيرودو» شهود عيان وضحايا، وجميعهم كمبارس.

يتجلى عدم الاهتمام بالشخوص أيضا عند «جيرودو» (وهذا يتضح من المخطوطات) فى أنه لم يكن يذكر منذ البداية اسم الشخصية التى تتكلم، بل إن الأسئلة والإجابات تتوالى دون تحديد المتحدث.

وفيما يختص بمسرحية إنترمتزو فقد أوردت الناقدة «كوليت ويل» كثيرا من الحالات التى يقوم فيها جيرودو بتغيير اسم المتحدث كأن ينسب هذه العبارة إلى المراقب، ثم يعود فيجعلها ترد على لسان المفتش بدلا من المراقب، أو على لسان العطار وهكذا ينتج عن هذه الظاهرة أن شخوص جيرودو فى بعض الأحيان يتحدثون أحاديث ضد ما تمليه شخوصهم، أو يقولون أقوالا تتعارض مع هذه الشخوص. ولم لا نقول إن هذه الشخوص ليست شخوصا بالمرة؟ وإنما خيال

المشاهد هو الذى يضفى عليها هذه الصفة أو تلك، ولعل أوضح مثال على ذلك فى مسرحيتنا أنترومتزو هو شخصية الطيف التى لا نستطيع ولا حتى جيرودو نفسه أن يقرر إذا كان طيفا كاملا أو إنسانا كاملا.

إن مسرح «جيرودو» تختلط فيه الأطياف بالأناس لأن هؤلاء الأناس، رجالا ونساء، ليسوا فى الحقيقة بشرا كاملين، كذلك فإن الملائكة تتنقل فى هذا المسرح كأنها فى عالم ليس غريبا عنها.

ثالثا: البناء الدرامى:

تؤكد المخطوطات التى تركها جيرودو أنه لم يكتب مسرحية واحدة تبعا لخطة محددة ثابتة، فصلا فصلا ومشهدا مشهدا، لقد كان يبدأ بطرق موضوع معين، بعد ذلك يشرع فى وضع تنويعات تمليها النزوة الشخصية والمزاج الفردى حول هذا الموضوع أما الخطة الصارمة المحددة كالتى يسير عليها «هنرى بيك» مثلا فهى لا تتفق وتكوين جيرودو النفسى، كما أنه يفضل الإفاضة على الإيجاز وفى هذا الصدد يقول: بين «هنرى بيك» و«لوب فيرغا»، الحق ليس «هنرى بيك» الذى يكتب مسرحيتين أو ثلاث مسرحيات، وإنما هو «لوب فيرغا» الذى يكتب ثلاثة آلاف مسرحية.

وإذا كان جيرودو لم يكتب إلا أربع عشرة مسرحية، إلا أنه خلال عشر سنوات قضاها فى صحبة «جوفيه» قد تخيل مئات المسرحيات.

أن «جيرودو» يبدأ من موقف معين ثم يحاول تحليل هذ الموقف والاحتمالات التى يمكن أن يسفرعنها هذا الموقف، من هذه الاحتمالات يبدأ فى وضع بعض المشاهد التى تتضمن شخصين فى غالب الأحيان دون أن تكون هناك خطة محددة. كذلك فعل بالنسبة لمسرحية إنترمتزو ومسرحية سيجفريد. وكذلك مسرحية أمفتريون ٣٨. وحينئذ فقط يبدأ فى عمل الخطة، وهى فى الغالب تكون موجزة، وأحيانًا تقتصر على ذكر أسماء الشخوص. ومن الجدير بالذكر أن مثل هذه الخطط لا تكون ملزمة للكتاب بل إنه حتى بعد الانتهاء من المسرحية وعرضها يمكنه أن يدخل عليها بعض التعديلات، ولا أدل على ذلك مما فعله «جيرودو» فيما يختص بمسرحية أمفتريون حيث أبدى استعداده لعمل بعض التعديلات فى ترتيب المشاهد بمناسبة إحتمال عرضها فى أمريكا.

وحدة الزمان والموضوع الظاهرى:

ونحن بصدد الحديث عن البناء الدرامى عند «جيرودو» لا يسعنا أن نتجاهل ما يمكن أن نطلق عليه فى مسرحه «الموضوع الحقيقى والموضوع الظاهرى». ذلك أن كل مسرحية من مسرحيات جيرودو تتضمن موضوعا ظاهريا وموضوعا حقيقيا.

وقبل أن ندرس هذه الظاهرة، نشير أولا إلى حقيقة أخرى مرتبطة بها، وهى وحدة الزمان عند جيرودو.

فى دراسته لمولد مسرحية سيجفريد، لاحظ الناقد «ألبيريس» تعثر جيرودو فى كتابة هذه المسرحية، بحيث نستطيع أن نقول إنه كان يتعلم فيها الفن المسرحى، ولم يستطع أن يحافظ فيها على وحدة الزمان التى امتدت إلى خمسة أيام. وفيما يختص بمسرحية إنترمتزو، فنحن نعرف أن أسبوعين من الزمان يفصلان بين الفصل الأول والفصل الثانى، وفى مسرحية أوندين يمثل الفصل الأول فترة ثلاثة أشهر، أما الفصل الثانى فيستغرق ستة شهور.

هذه هى المسرحية الوحيدة التى لم يحافظ فيها الكاتب على وحدة الزمان. أما مسرحية حرب طروادة ومجنونة شايو فتجرى كل منها فى يوم واحد، وأمفتريون وجوديت وإليكترا وسودوم وعمودية ومن أجل لوكريس، كل منها عبارة عن حلم ليلة حب أو بغض لا يستغرق سوى الساعات القليلة التى تسبق وتلى هذه الليلة. وبذلك لم يعد الزمن يمثل مشكلة للكاتب.

هذا التمكن الذى وصل إليه «جيرودو» فيما يختص بوحدة الزمان يرجع فى الحقيقة إلى مفهوم عن الفن المسرحى. فجيرودو لا يهتم بالحبكة ولا بالفعل أو الأحداث، وموضوع مسرحياته ليس من النوع الذى يمكن أن نوجزه فى سطور قليلة، فالمهم فى مسرحية حرب طروادة ليس أن نعرف إذا كانت الحرب ستقوم أو لا.

وليس المهم أن نعرف إذا كانت المدن الملعونة سينزل بها الله العقاب أم لا (سودوم وعمودية).

وليس المهم أن نعرف إذا كانت جوبيتير سيضاجع ألكمين أم لا (أمفتريون ٣٨) أو أن «أورست» سيقتل أمه أم لا (إليكترا)، أو أن «هولوفيرن» سيقتل جوديت أم لا (جوديت).

إن كل هذه الأحداث قد وقعت فى التاريخ، والإجابات على هذه الأسئلة معروفة مسبقا.

وعلى العكس من ذلك، فالأسئلة التى تحتاج إلى إجابات هى: هل تعرف إليكترا لماذا تبغض أمها؟ (إليكترا).

وهيكتور وأوليس. إذا كان بإمكانهما تجنب الحرب، هل لديهما الرغبة فعلا فى تحقيق السلام؟ (حرب طروادة لن تقوم).

وجوديت، إذا كان قد كتب عليها أن تكون قاتلة، فهل كان الدافع وراء ذلك القتل هو الوطنية، أم الشفقة أم الحب أم الطاعة العمياء؟ (جوديت).

تلك هى القضايا الحقيقية فى مسرح «جيرودو». وهى قضايا لاتنعكس من خلال الأحداث والتصرفات المادية، وإنما فى ضمائر الشخوص، الأمر الذى يقربنا من مسرح «راسين» مع تحرر أكثر من معطيات الأسطورة ومع أبعاد غيبية أكثر وضوحا وإلى جانب هذه القضايا الرئيسية توجد عند جرودو بعض المشكلات الثانوية ولكنها على المستوى نفسه تقريبا.. المهم أن هذه القضايا والمشكلات تجد الإجابات عليها جماعية أو فردية. ،والإجابة الرئيسية تأتى عادة خلال مشهد من مشاهد القمة يستقطب نحوه المشاهد الأخرى. وهو عادة لايكون المشهد الذى تسدل معه الستار، ومن أمثلة ذلك فى مسرحية إنترومتزو المشهد الذى يجمع بين إيزابيل والطيف والمراقب وهو المشهد الرابع من الفصل الثالث، وفى مسرحية حرب طروادة المشهد الثالث عشر من الفصل الثانى الذى يتلقى فيه أوليس بهيكتور، وفى إليكترا المشهد التاسع من الفصل الثانى، وفيه حديث الشحاذ الذى يكشف النقاب عن الجريمة التى وقعت قبل سبع سنوات والتى تبرر عملية الانتقام، أما فى مسرحية أمفتريون ٣٨، فهو المشهد الخامس من الفصل الأول، وفيه أخر لقاء بين جوبيتير وألكمين وفيه تنتصر الفضيلة على الرغبة، ويتراجع الحب أمام الصداقة والمودة.

والملاحظ أن القضية الكبرى فى مسرحيات «جيرودو» تتكشف بصفة عامة خلال المشهد قبل الأخير.

والملاحظ كذلك أن الكاتب فى هذه المشاهد يستعرض براعته الأدبية، ولعل هذه المشاهد هى التى تكلف جيرودو الكثير من العناء والجهد.، والأمثلة على ذلك كثيرة. فالمعروف أن جيرودو انتهى من كتابة الفصلين الأول والثانى من إنترمتزو وبدأت البروفات وتكررت قبل أن يتمكن من تقديم الفصل الثالث إلا بعد عدة شهور. وكذلك الحال بالنسبة لمسرحية أوندين التى توقفت بروفاتها لأن الكاتب لم يتمكن من تقديم بقية المسرحية.

كل ذلك لأن جيرودو يبحث دائما عن خاتمة لمسرحياته من النوع الذى يبهر المشاهدين ويترك فيهم أثره، ولعل نهاية هذه مسرحية انترمتزو التى يشارك فيها الكورس أو البطانة خير دليل على مثل هذه النهايات الاستعراضية.

التقسيم إلى مشاهد وفصول:

إذا إستبعدنا مسرحية تسا tessa التى اقتبسها جيرودو والتزم فيها بخطة المسرحية الأصلية الإنجليزية، فإن إنتاج جيرودو المسرحى يبلغ أربع عشر مسرحية:

٤ من فصل واحد

٤ من فصلين

٥ من ثلاثة فصول

١ من أربعة فصول (سيجفريد)

والملاحظ أن مثل هذه التقسيمات ليست على درجة واحدة من الحتمية أو الضرورة. ففى حرب طروادة يصعب على القارئ أو المشاهد أن يتبين جيدا وحدة كل فصل كما أن فترة الإستراحة لا تأتى بعد حادث مهم أو خطير لدرجة أن من الممكن تغيير مكانها دون إخلال كبير بالنسق الدرامى.

ويرى «ليون سيلييه» أن الإستراحتين اللتين تتخللان أمفتريون هما أيضا عفويتان ومن الممكن تغيير مكانهما. كما يرى الناقد أن هذه المسرحية مثل مسرحية حرب طروادة، وإليكترا كان من الأفضل أن توزع على فصلين اثنين

فقط، الفصل الثانى يبدأ عند المشهد الثالث من الفصل الثانى. ذلك لأن كل ما سبق ذلك يعد نوعا من البرولوج أو التقديم .

أما فيما يختص بالمسرحيات الأخرى فإن التقسيم الذى سار عليه جيرودو لا غبار عليه بإستثناء مسرحية إليكترا .

المشاهد:

كما سبق أن ذكرنا، يتعامل جيرودو مع مسرحياته من خلال المشاهد أكثر مما يتعامل معها من خلال الفصول. ولعل ذلك لأن جيرودو يرى أن كل مشهد يتمتع بنوع من الوحدة، وهو بذلك يستطيع أن يلعب به وينقله من مكان إلى مكان، ويؤكد ذلك طريقته فى مفهوم المشهد، فمعظم الكتاب وبخاصة الكلاسيكيين يغيرون المشهد بمجرد دخول أى شخص أو خروج أي شخص مهما كانت قيمته، أما عند جيرودو فإن المشهد لا يتغير إلا بحدث هام، أى حين يتغير الموقف، أو بمعنى أصح حينما يتغير موضوع الحديث، ولعل أوضح مثال على ذلك المشهد الثانى من الفصل الأول من مسرحية أمفتريون، فهذا المشهد يمكن أن ينقسم إلى أربعة مشاهد .

الواقع أن المشهد عند «جيرودو» يستقل بموضوع يمكن أن نطلق عليه عنوانا . ومن أمثلة ذلك فى مسرحية إنترمتزو المشهد السادس من الفصل الأول الذى يمكن أن نطلق عليه «التفتيش». أما المشهد الثالث من الفصل الثالث فيمكن أن نسميه «طلب زواج». وأحيانا يطلق جيرودو نفسه مثل هذه العنوان كما فعل بالنسبة للمشهد السادس من الفصل الثالث فى إنترمتزو حيث أسماه الكورس الإقليمى .

كل ذلك ينقلنا إلى الحديث عن مدى أهمية المشهد فى المسرحية، بوصفه عملا متكاملا، وهنا يختلف جيرودو روائيا عنه مؤلفا مسرحيا. فالأول كان لايملك نفسه من الإستطرادات الزائدة، بل البعد عن الموضوع فى كثير من الأحيان. مثل هذه الإستطرادات لا نجد لها أثرا فى مسرحه الذى قلما نجد فيه مشهد زائدا أو يمكن حذفه صحيح أن المشاهد كلها ليست على درجة واحدة من الأهمية ومن الضرورة. فمثلا من الممكن فى مسرحية سيجفريد أن نستغنى عن

المشـهـد الـرابع من الفـصـل الثـانى. كـذلك فـإن حـرب طروادة تتـضـمن بعض الإستطرادات التى يمكن حذفها، من ذلك المشهدان السادس والسابع من الفصل الثانى، ولكن هذه كلها تعد إستثناءات، عكس ذلك تماما نجده فى إليكترا حيث التمـاسك والتكامل وحيث لا يمكن أى حـذف أو فـصل. حتى المشـهد الثـانى من الفصل الأول وهو مشهد إضافى كتبه جيرودو بعد أن إنتهى من المسرحية، هذا المشـهـد يقـوم بـدور رئيس فى المسـرحـيـة، فـهـو يكشف المقـاصـد الخـفـيـة عند كليتمنستر ويجسد أحلام أورست وإليكترا، والمسرحية فى حاجة ماسة إلى مثل هذا الإيضـاح أو التنوير. كـمـا أنهـا فى حـاجـة إلى المشـاهد التى يظهـر فـيـهـا «أجـات»، ليس فقـط لأنها تضـفى الإبتسـامـة على المأسـاة، وإنما لتـأثيـرها على إليكترا وكليتمنستر، بتعديلها لمسار تفكيرهما وحثهما على إتخاذ القرارات.

من أسرار المهنة:

مع أن «جيرودو» فى أمفتريون ٣٨ يسـخر من الأدوات والوسـائل الشائعة التى يستخدمها المؤلفون فى «فبركة» مسرحياتهم، إلا أنه لم يسلم من ذلك، فالناظر فى إنتاجه يجد من هذه الوسائل التقليدية. ففى أمفتريون ٣٨ نفسها سخر من أسلوب إبدال الشـخوص فى المشهد الذى جعل «ألكمين» تجمع بين «ليدا» التى اتخذت هيئة «ألكمين» مع «أمفتريون» الحقيقى، ظنًا منها أنه «جوبيتير» وقد سبقه «بومارشيه» إلى هذه الحيلة.

وفى إنترومتزو، لجأ إلى حوار الصم فى المشهد الذى ظهرت فيه الشقيقتان «منجبوا».

كذلك التمهيد لدخول أحد الشخوص وهو أسلوب شائع فى مسرح القرن التاسع عشر. وقد استخدمه «جيرودو» فى إنترمتزو ولكن ببراعة، فقد مهد لدخول الطيف ثلاث مرات فى كل مرة استخدام أسلوبا جديدا: فالمرة الأولى بكلمة والثانية باللحن والثالثة بمتراس الباب المغلق.

كذلك مشاهد التقديم أو التمهيد التى يتعرف من خلالها المتفرج شخوص المسرحية وموضوعها. فقد جعل «جيرودو» ذلك يتم عن طريق محادثة فى مشهد يجرى فى شرفة مقهى كما فعل فى مجنونة شايو ومن أجل لوكريس.

كذلك لجأ «جيرودو» إلى الحوار بين الخدم: سيجفريد وقد نوع فى هذا الأسلوب فلم يقتصر على الخدم بل جعل ذلك يتم عن طريق شخوص أخرى على علم بالموضوع كما حدث فى أوندين بين أغسطس واوجينى، وفى مسرحية إنترمتزو بين العمدة والعطار.

ومن أشهر هذه الوسائل التقليدية فى الكوميديا مفاجأة عودة الزوج. وقد استعملها فى أمفتريون وكذلك من أجل لوكريس. ولكن براعة «جيرودو» فى تسخير هذه الوسائل جعلتها تبدو كأنها جديدة أو مبتكرة.

وعلى طريقة برخت وكلوديل وبيكيت ويونسكو وغيرهم من الكتاب يسخر «جيرودو» أسلوب المسرحانية الذى يذكرنا بأننا أمام عرض مسرحى وأن ما يجرى أمامنامحصور داخل إطار المجال المسرحى أو حدود منصة التمثيل، وأن الممثلين ليسوا شخوصا وإنما ممثلون يقومون بتشخيص أدوارهم. نجد مثل هذه الإشارات فى أوندين، المشهد قبل الأخير. وأمفتريون فى حديث مركور مع أمفتريون حول الحكايات ومؤلفيها، وكذلك فى سيجفريد، المشهد الثانى من الفصل الثالث بالرغم من محاولة الكاتب أن يغرقنا فى الخيال، بل إننا نشعر بالكاتب يتكلم بلسان الشخوص مرارا فى مسرحية إنترمتزو. وفى المسرحية ذاتها يلجأ إلى حيلة مسرحية لإنهاء المشهد وهى إسدال الستار: المشهد السابع من الفصل الأول. حيث يشير العطار إلى الستار فتسدل وذلك فى طبعة BONNES FEUILLES.

ومرة أخرى يستخدم هذا الأسلوب فى أوندين فى نهاية الفصل الثانى، وكذلك فى نهاية أمفتريون.

وفى ختام مسرحية إنترمتزو يعلق العطار قائلا»

«وانتهى فاصل الإستراحة»

معلنا نهاية المسرحية.

إن «جيرودو» باستخدامه لهذه الأساليب يوحى لنا بأنه يلعب فى المسرح أو يلعب بالمسرح وبقضايا الإخراج المسرحى، وهو يطلع الجمهور على كواليس هذا الفن وأسراره.

الحوار:

حتى أقسى النقاد حكما على إنتاج جيرودو، وأقلهم إنصافا لفنه يتفقون على الأقل على شيء واحد عند هذا الكاتب، ألا وهو الحوار الرائع. صحيح أنهم قد يختلفون حول مفهوم الحوار. ونحن هنا ننظر إليه بمعناه الدقيق بمنأى عن جمال الأسلوب وبراعة العبارة. إن الحوار على مستوى الدراما هو المفاهمة والتواصل بين شخصين أو عدة شخوص وهذا لا يستقيم إلا بالمعارضة والمقابلة التى تجعل المشهد ينبض بالحياة والحيوية. وقد يتم ذلك عن طريق الامتناع الكامل عن الكلام، عن طريق الصمت المعبر أو السكوت المتكلم. مع أن «جيرودو» لا يلجأ إلى هذا النوع من الحوار إلا نادرا، كما حدث فى خاتمة جوديت أو فى أمفتريون، حينما التقى «بليدا» ظنا منه أنها الزوجة الوفية.

ولعل أكثر أنواع الحوار شيوعا عند «جيرودو» هو ذلك النوع الذى تترابط فيها العبارات، والأسئلة والإجابات، بكلمة تتكرر فى السؤال والجواب.

وفى مسرحية أنترمتزو، نجد أمثلة لذلك، لعل أوضحها المشهد الذى يجرى بين المراقب والعطار:

المراقب: (...) كيف يا عزيزى العطار، هل كنت تنتظرنى؟

العطار: كنت أنتظرك.

المراقب: لكى تخبرنى بمصيبة ما؟ لقد سمعنا طلقا ناريا.

العطار: لكى أقول لك إن ساعتك تقترب.

المراقب: أيه الساعة؟ فإن عندى من كل صنف

العطار: الساعة التى تستطيع أن تهزم فيها غريمك أمام تلك التى تحبها.

المراقب: وهل أنا أحب أحدا؟

البنات: الآنسة إيزابيل. الأنسة إيزابيل.

المواقب: وهل لى غريم؟

البنات: الطيف. الطيف

كذلك يأتى التكرار أشبه باللحن المنغم أو الأغنية، ومن أمثلة ذلك فى هذه المسرحية المشهد (الثالث من الفصل الثالث) الذى يجمع بين إيزابيل والمراقب

ويستعرض فيه المراقب مع إيزابيل ظروف وظيفته ومواصفاتها:

وأحيانا يأتى الحوار وكأنه حديث شخص واحد، حينما يتوحد الطرفان فى وصف مشهد أو التعليق على حقيقة معينة بحيث أن مجموع الحديث يكون مونولوجا متصلا وهذا مثال من أمفتريون:

جوبيتير: هو هناك يا عزيزى مركور، مغتبطة، عاشقة.

مركور: ورقيقة على ما يبدو.

جوبيتر: ومتقدة.

مركور: وراضية، أراهنك.

جوبيتير: ووفية.

مركور: وفية لزوجها أو وفية لنفسها، وهذا هو السؤال.

والملاحظ على عكس ما يجرى فى الحوار فى مسرح العبث، أن المتحاورين عند «جيرودو» دائما متفاهمون على مبدأ معين وقلما يقطع أحدهم على الآخر حديثه.

بل إننا فى مسرح «جيرودو» لا نجد تلك الطريقة الشهيرة عند الكلاسيكيين التى يطلق عليها (Aparté) أو التحدث على حدة، أو حديث الممثل مع نفسه، اللهم إلا مرة واحدة فى مسرحية أمفتريون فهو يرى أنه ليس من اللائق أن ينفرد المتحدث بالخطاب دون أن يسمعه الطرف الآخر، لأن الحوار نوع من الإيضاح والتنوير وليس التوارى والاستخفاء، لذلك ينبغى أن يظل دائما واضحا صريحا أشبه بالنسيج المتصل بلا أى ثغرة أو مزق.

إن مسرح «جيرودو» يمكن أن نطلق عليه مسرح الذوق الرفيع والمجاملة فى الحديث وأدب المخاطبة حتى بين الغرماء.

الهوامش

(١) أوبو ملكا :

مسرحية هازلة. تناول ساخر لمسرحية (ماكبث) لشكسبير. وضع مادتها الأولى، فى رأى بعض النقاد، بعض طلاب إحدى المدارس الثانوية فى إحدى المدن الفرنسية انتقاما من مدرسهم. وقد أجمع نقاد المسرح المعاصر على أن هذه المسرحية التى صاغها فيما بعد (ألفريد جارى) هى إرهاص بمسرح العبث أو اللامعقول الذى ظهر فى الخمسينيات على يد آداموف وبيكيت ويونسكو وغيرهم.

(٢) بول موران: (١٨٨٩ - ١٩٧٦) Paul Moran

شاعر وقصصى فرنسى معاصر. من أشهر كتاب الفترة التى عرفت بسنوات الجنون فى الحرب العالمية الأولى. وهذا ما يفسر الشهرة الواسعة والأثر الكبير الذى مارسه خلال الحرب العالمية الثانية وما بعدها وهى الفترة التى عاصرت (جيرودو) وشهدت مجده المسرحى.

(٣) بيير أوغسطس رينوار: (١٨٤١ - ١٩١٩) P. A Renow

مصور فرنسى. رفضت المعارض الفنية أعماله الأولى لغرابتها. بدأ تعبيريا. لكنه تحول عن هذا المذهب بعد رحلته إلى إيطاليا التى اكتشف خلالها (رافائيل)

وانبهر بأسلوبه. عُرف (رينوار) بتحرير الألوان من تبعيتها للرسم أو الخطوط واستطاع أن يفرض هذا الأسلوب الذى حقق له الشهرة.

(٤) من هذه المسرحيات:

إليكترا، سلسلة روائع المسرح العالمى، العدد (٧) نوفمبر سنة ١٩٦١، القاهرة.
سيجفريد، سلسلة روائع المسرح العالمى، العدد (٣٧) مايو سنة ١٩٦٣، القاهرة.
أوندين، سلسلة روائع المسرح العالمى، العدد (٥٩) مارس سنة ١٩٦٥، القاهرة.
إليكترا، لن تقوم حرب طروادة، سلسلة من المسرح العالمى، العدد (١/٣٦) الكويت.
سودوم وعمورية، مجنونة شايو، سلسلة من المسرح العالمى، العدد (٢/٤٦) الكويت

(٥) لوى جوفيه: (١٨٨٧ ـ ١٩٥١) Lowis Jouvet

ممثل ومخرج مسرحى فرنسى. مارس جميع الفنون المتصلة بالمسرح. من أشهر الأعمال التى أخرجها مسرحية الدكتور كنوك «لجول رومان» عام ١٩٢٣ أحد جماعة المخرجين الشهيرة باسم (الكارتيل)، ولعل من أكبر الأحداث فى حياة (لوى جوفيه) وحياة المسرح الفرنسى عامة إخراجه لمسرحية (جان جيرودو) الأولى بعنوان سيجفريد عام ١٩٢٨ التى أكتشف خلالها كاتبا مسرحيا عظيما. وقد ظل التعاون بينهما أكثر من عشرسنوات.

(٦) جان كوكتو: (١٨٨٩ ـ ١٩٦٣) Jean Cocteau

كاتب مسرحى وروائى وشاعر فرنسى معاصر. ومتعدد المواهب، خصب الإنتاج من رواد المسرح المعاصر، فى مجال المسرح بدأ بكتابة الباليهات الراقصة وبعض المسرحيات الطليعية. كان من أوائل الكتاب الفرنسيين الذين تشبعوا بروح المأساة الأغريقية القديمة وحاولوا التوفيق بينها وبين الثقافة العصرية، فاقتبس من سوفوكليس رائعته أنتيجون ثم كتب الآلة الجهنمية بعد ذلك جرب كوكتو جميع الأنواع المسرحية فكتب الميلودراما والمأساة الكلاسيكية الجديدة، والدراما الرومانسية والمسرحية الفكرية، وقد حاول أن ينافس (سارتر) بمعارضته لمسرحيته الشيطان والإله ولعل أعظم ما حفظه التاريخ من أعمال (كوكتو) الكثيرة المتنوعة مسرحية أورفيه ومسرحية الوالدان الرهيبان.

(٧) أندريه جيد (١٨٦٩ ـ ١٩٥١) André Gide

من أشهر أدباء فرنسا فى النصف الأول من القرن العشرين. كان ضميرا من ضمائر العصر. من أشهر أعماله: الأقوات الأرضية ١٨٩٧، الفاسق ١٩٠٢، الباب الضيق ١٩٠٩، وقد ترجمها طه حسين الذى كان صديقا للكاتب، وعودة الابن الضال ١٩٠٩، سراديب الفاتيكان ١٩١٤، السيمفونية الرعوية ١٩١٩، المزيفون ١٩٢٦، فى عام ١٩٣٩ نشر يومياته التى ظل يكتبها على مدى نصف قرن، أى منذ عام ١٨٨٩ تعكس مؤلفاته الصراحة والوضوح فى سعيه لتحقيق السعادة والوصول إلى الحقيقة وعزوفه عن القيود البرجوازية التى تحول دون ذلك، حصل على جائزة نوبل عام ١٩٤٧.

(٨) أندريه مالرو: (١٩٠١ ـ ١٩٧٦) André Malraux

كاتب فرنسى. شغل منصب وزير الثقافة (١٩٥٨ ـ ١٩٦٩) بعد عودة ديجول للحكم بعد الدراسة فى مدرسة اللغات الشرقية، شغف بالشرق وآثاره. قضى أربع سنوات فى الشرق الأقصى قام خلالها بالتنقيب عن الآثار، كما اشترك فى المعارك الثورية والسياسية التى سادت الصين والهند الصينية فى العقد الثالث من هذا القرن. من أهم أعماله الروائية: الغزاة ١٩٢٨، والوضع البشرى ١٩٣٣، عصر الإزدراء ١٩٣٥ الأمل ١٩٣٧، كما ألف العديد من الكتب الفنية نشر أخرها بعد وفاته بعنوان: زحل والقدر والفن وغويا ١٩٧٨.

(٩) چورج بيرنانوس: (١٨٨٨ ـ ١٩٤٨) Georges Bernanos

كاتب فرنسى تعصب للكاثوليكية.، استطاع فى سن الثالثة عشرة أن يقرأ الملهاة الإنسانية لصاحبها بالزاك وهى تتألف من(١٣٧) مؤلفا. بعد الحرب العالمية الأولى أصابته ضائقة مالية فاضطر، لكى يعيش ويعول أسرته أن يسلم ما يكتبه للناشر صفحة صفحة، من أشهر رواياته: يوميات نائب فى الأرياف ١٩٣٦ التى حصلت على الجائزة الكبرى لمجمع اللغة الفرنسية، تحت شمس أبليس ١٩٢٦.

(١٠) أرمان سالاكور: (١٨٩٩ ـ ؟) Arman Salcrou

كاتب مسرحى فرنسى معاصر. بدأ بدايات صعبة، أول نجاح له كان بعد عرض مسرحية امرأة حرة ١٩٣٤، ومن أهم أعماله: مسرحية مجهولة آراس ١٩٣٥، التى اشتهر بها كواحد من رواد المسرح الطليعى، الأرض مستديرة ١٩٣٨، أرخبيل لونوار ١٩٤٧، ليالى الغضب ١٩٤٦، فاز بعضوية مجمع الغورنكور عام ١٩٤٩.

(١١) چوبيتير: Jupiter

كبير الآلهة فى الأساطير الرومانية، يقابله (زيوس) فى الأساطير الإغريقية.

(١٢) لانسيلو البحيرة: Lancelat du Lac

أحد فرسان المائدة المستديرة. قامت بتربيته إحدى الجنيات فى قاع إحدى البحيرات فوقع فى غرام الملكة زوجة الملك أرتوس أو أرتور وتحمل فى سبيل ذلك أصناف العذاب التى رواها الشاعر كريتيان دى تروا فى إحدى قصائده. اشتهر لانسيلو البحيرة بأنه العاشق المثالى الذى يعانى فى سبيل حبه ويحافظ على كرامة من يحب مهما كلفه ذلك، على شاكلة قيس.

(١٣) بيرسيڤال: Perceval

بطل آخر روايات «كريتيان دى تروا» التى لم يكملها، وقد جعل منه الكاتب الرمز الدرامى للوضع البشرى.

(١٤) لافونتين: (١٦٢١ ـ ١٦٩٥) La Fantaine

صاحب الأساطير أو الخرافات التى تحمل اسمه.

(١٥) ماريڤو: (١٦٨٨ ـ ١٧٦٣) Marivaux

كاتب مسرحى وروائى اشتهر بأسلوب متميز فى الكتابة يحمل اسمه، من أشهر مسرحياته: لعبة الحب والمصادفة، والاعترافات الزائفة.

(١٦) من هذه المقالات والمحاضرات نذكر:

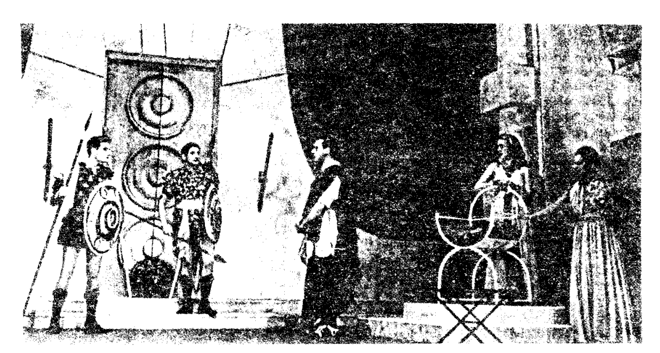
أ ـ حول المسرح المعاصر، الزمن، ٢٢ يوليو ١٩٢٩.

ب ـ راسين، الجريدة الفرنسية الجديدة، أول ديسمبر ١٩٢٩.
جـ ـ من عصر إلى عصر، محاضرة بتاريخ ٧ مارس ١٩٣٠ (مجلة الأدب ٢٠١).
د ـ حديث عن المسرح، محاضرة بتاريخ ١٩ نوفمبر ١٩٣١ (مجلة الأدب ٢٣١)
هـ معركة الكوميديا، محاضرة بتاريخ أول ديسمبر ١٩٣٣ (مجلة الأدب ٢٤٣ ـ ٢٥٧).
و ـ المخرج، محاضرة بتاريخ ٤ مارس ١٩٣١، (مجلة الأدب ٢٦٣)
ز ـ التراجيديا، محاضرة بتاريخ ١٨ نوفمبر ١٩٣٢ (مجلة الأدب ٢٨٥).



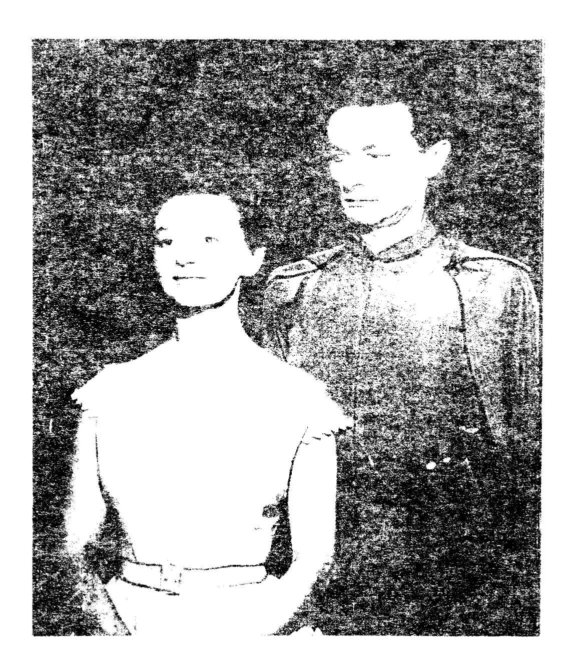
جان جيرودو مع المخرج نوى جوفيه.

مشهد من مسرحية «حرب طروادة لن تقوم» على مسرح الأليانس فرنسيز عام ١٩٣٥ .



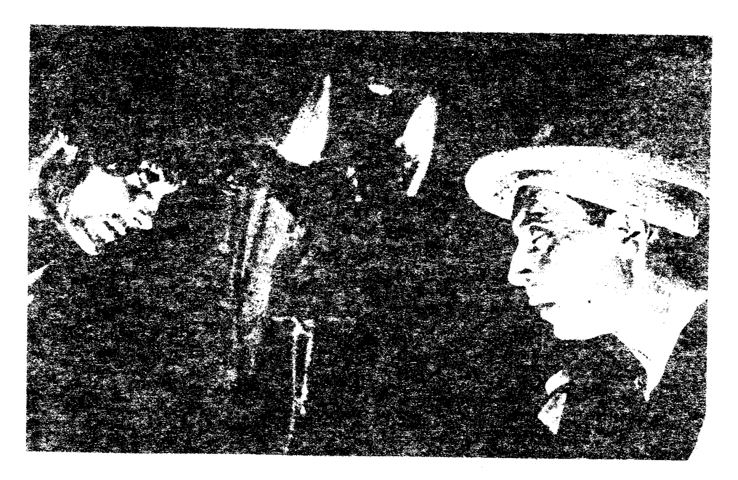


مارجريت مورنيو فى دور المجنونة ولوى جوفيه فى مشهد من مسرحية «مجنونة شايو» .



مشهد من مسرحية «إنتر متزو».





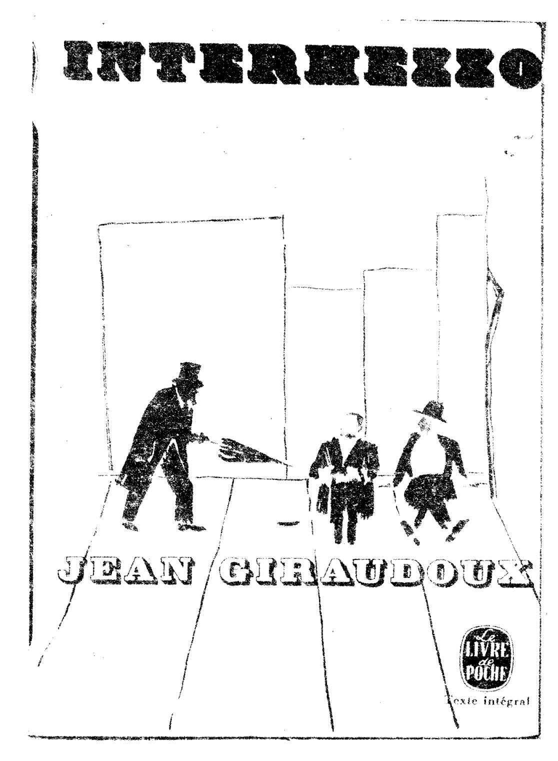
مشهد من مسرحية «إليكترا» عام ١٩٣٧.

مارجريت مورنيو في دور المجنونة في مسرحية «مجنونة شايو» عام ١٩٤٦.





مشهد من مسرحية «أوندين» عام ١٩٣٨ لوى جوفيه فى دور هانز، ومادلين أوزيرا فى دور أوندين.



غلاف مسرحية «إنترمتزو أو بين بين» لجان جيرودو.

لوى جوفيه في دور الزبال فى مسرحية «مجنونه شايو».





الكاتب والمخرج أثناء إحدى بروفات مسرحية «حرب طروادة لن تقوم».

رومان رولان

الحب والثورة



رومـــان رولان

Romain Roland

«الجسـد عندى جبان ضعيف» والروح صلبـة جبـارة.. وبمقدار مـا تعظم الروح وتكبر، تشغل الدار وتحتلّها وتصبح هـى السيد الآمـر النـاهـى .. وعلى الجسـد أن يخـرج منهـا، فهـو يقـبع فى جُحْر الكلب ويتلقى الضـربات، وهو لا يحـبّهـا .. لكن الروح لا تهـتم به، ولا تلين له.. وسـواء ارتجـفت القـوقـعـة أو أصـابهـا البـرد أو الخـوف، فـعليهـا أن تسيـر قـدمًا، وهـى تسـيـر قُدمًا. فـقـد اتخـذت الـروح قـرارهـا وعقدت العزم منذ أن اختارت هدفها وطريقها..»

(رومان رولان، صورتى، «الرحلة الباطنية»)

طبيعـة مسـتقلة، حب متكافـىء للحقـيقـة والحـرية، كراهـة للكذب على النفس. وبُغْضٌ للخسة والصّغار، وقبول للأضداد ببساطة ورضى...

هـذه الـصـفـات جـعلت من «رومـان رولان» خـلال الـنصف الأول من القــرن العشرين، ضميرًا من ضمائر العصر.

سنوات الإعداد والتكوين:

طفولة تعسة فى أسرة فقـيرة وحىٍّ متواضع فى مـدينة حقيرة. فى أحضان أم مغلوبة على أمرها لم تستطع أن تقدم للطفل سوى المثل الأعلى فى الخلق القويم

ونظرة التشاؤم للحياة والناس.

وكان الأب قد انصرف عن الدراسة التى كان من الممكن أن توفر له وظيفة أرفع، وللأسرة معيشة أفضل. وذلك من أجل أن يهيىء للابن ظروفا أفضل للدراسة.

ويعترف رومان رولان فى كتابه (الرحلة الباطنية) بأوجه النقص الكثيرة التى صادفها فى المواد الدراسية فى مدرسة القرية وكيف أنه عوّضها بالقراءات الكثيرة فى المكتبة التى كان يملكها جده. ومن أهم ما قرأ رومان فى مرحلة الإعداد: أعمال شكسبير وتاريخ الچيرونديين، ورواية ڤيكتور هوجو بعنوان (٩٣) التى ألهبت شعوره بالثورة الفرنسية.

كما حفظ عن ظهر قلب مسرحية (أوديب ملكا) لسوفوكليس. وقرأ (فن الشعر) لهوراس. كما قرأ معظم أعمال «ديكارت» و «كورنىّ». أما فى الفلسفة فقد قرأ «سبينوزا» و «نيتشه» ثم قرأ أعمال «دوستويفسكى» و «تولوستوى» وبخاصة رواية (الحرب والسلام). ثم قرأ بعض روايات «ديكنز» والملاحم الدينية الهندية. وقرأ لكل من «إبسن» و «بلزاك» و «ستندال» وفى مرحلة متأخرة اكتشف الألمانى «جيته» الذى جعل منه أحد رفاق الطريق. بالإضافة إلى كل من «رابليه» و «مونتانّى» و «باسكال» و «فوكنر» و «روسّو» و «شاتوبريان» و «موسّيه» و «شيلر».

وهو يؤكد أن هؤلاء الأساتذة الذين قرأ لهم لم يعطوه إلا ما كان مستعدًا لتلقيه عنهم. وهو يتحدث عن طريقة تأثره بقراءاته فيقول: «يخطىء النقاد حينما ينسبون إلى الكتب تأثيرًا كبيرا، فالإنسان إذا كان يساوى شيئا، فإنه يدين بذلك لملكاته الذاتية وطموحاته الشخصية».

حفلت سنوات الإعداد والتكوين (١٨٨٢ - ١٨٨٦) بما يشبه الأزمة الاخلاقية والثقافية. مما أفقدت رومان الإيمان. وعلى شاكلة «بول كلوديل» الذى كان معاصرا له، لم يجد رومان فى المُناخ العام إلا ما يبعث على النفور واليأس من الحياة ومن الناس. وتلبسّت الكاتب الناشىء شخصيةُ «هاملت» بهواجسها

وآلامها، واتجه إلى «سبينوزا» وفلسفته التى وجد فيها معينا لتوجّهاته وأفكاره. كما وجد فى الموسيقى بنص تعبيره: «عقيدته الدينية الحقيقة».

فى عام ١٨٨٩ حصل رومان على إجازة التدريس لمادة التاريخ. لكنه لم يكن يميل إلى التدريس، والتحق بالعمل فى المدرسة الفرنسية للآثار بروما، وظل فيها عامين كاملين.

فى تلك الأثناء، ارتبط رومان بعلاقات ثقافية بأستاذة ألمانية كانت صديقةً لكل من ڤاجنير ونيتشه، فوجد فيها مُعين على إكمال ثقافته الفلسفية والموسيقية. كما وجد فبها الصدبق الوفى فى أحلك الأزمات.

ومن ناحية أخرى كانت إقامة «رومان» فى إيطاليا فرصةً لتفجير ملكاته فى جو الحرية والانطلاق الثقافى والفنى والعاطفى أيضا. وجدير بالذكر أنه كتب أولى مسرحياته فى روما.

كما كانت روما أيضا مسرحاً وجد فيه «رومان» عالمه الخاص، ذلك العالم الذى «تتجاوب فيه عقيدة أبطال التاريخ مع عقيدة الموسيقى».

الطريق :

لدى عودته إلى باريس فى خريف ١٨٩١ شعر رومان بالاختناق. وحاول الخروج من هذا الإحساس بكتابة بعض المسرحيات لكنه كف عن هذه المحاولة حينما يئس من إمكانية عرضها. ومن ناحية أخرى، حاول أن يتخلص من مهنة التدريس، ولكنه فشل فاستسلم لليأس والقنوط. ولم يتغلب على تلك الأزمة إلا بالزواج. وبتشجيع من والد زوجته، قام رومان بتحضير الدكتوراه فى أطروحتين عن مصادر المسرح الغنائى الحديث وتاريخ الأوبرا فى أوربا قبل «لُولّى» و «سكارْ لاتى» وأسباب انحطاط فنّ التصوير الإيطالى فى القرن السادس عشر.

لكنه لم يكن سعيدا مع زوجته. فكانت رغبتها فى الانخراط فى الحياة

العصرية من ناحية، وتعجّلها له بتحقيق الشهرة من ناحية أخرى، سببا فى نفوره وخلافه معها الذى أدى إلى الانفصال عام ١٩٠١.

فى هذه الأزمة حاول رومان اللجوء إلى أحضان العقيدة الكاثوليكية. فعلى حد تعبيره: «الإنسان يعود إلى أبيه حينما يشعر بالعذاب» وقد تجلى هذا الشعور فى مسرحيته بعنوان «القديس لويس» كما كتب مسرحية أخرى بعنوان (إيرت Aert) وهى أول مسرحية عرضت له، وفيها يعبّر رومان عن روح الثورة والتمرد. نجد فيها البطل» وحيدا بين الأعداد، يناضل بكل قوة بذراعيه الضعيفين» وبقلبه الجسور» على شاكله شخوص رومان فى مسرحياته التالية الذين ينفرون من الغوغاء وينأوْن عن الصغائر ويتحصنون فى عزلتهم البطولية، يحركهم حب الحرية والحقيقة بالإضافة إلى شعور بالود نحو البشر جميعا، بلا تمييز فى اللون أو الجنس.

هذا الموقف سيتبناه رومان فى مستقبل حياته. ويلخصه فى قانونين: قانون الحقيقة وقانون الحب اللذين سيطّبَعان حياته وإنتاجه سواء بسواء :

(١) عدم الانحياز لأى جماعة، أو أى تجمع سياسى. فهو يرى أى تجمع من الناس يفسد الأفكار التى اجتمعوا عليها، ويجعلهم ينحرفون عن الطريق: «أنا حر وأريد أن أبقى حرا. وإذا حاربت بجانب معسكر، فإننى أفعل ذلك بمفردى. وأنا مسئول عن نفسى فقط «٢» ألا أكون أبدًا سلبيا فى أى شىء، حتى فى القبول. أضحى بنفسى ولكن لا أذعن». (٢٩ سبتمبر ١٨٩٨).

وهناك قانون آخر حاول رومان أن يطبع به جميع مؤلفاته، ألا وهو قانون التعاطف: التألم مع الآخرين، قانون الحب الإنسانى.

قد يحتاج هذان القانونان إلى ثالث، وهو قانون الحياة. وهو ما يتحدث عنه رومان رولان فى معرض حديثه عن (حكمة جوتفرايد) : «كن تقيا فى اليوم الذى يشرق. ولا تفكر فيما سيحدث بعد عام، أو بعد عشرة أعوام. فكر فى اليوم. دع نظرياتك. إن جميع النظريات، حتى نظريات الفضيلة، سيئة، بلهاء، شريرة. لا

تعارض الحياة. عش يومك طيبا كل يوم ولا تجعله يذيل ولا تمنعه من الإشراق والازدهار. أحِبَّ اليوم حتى لو كان قاتما حزينا كاليوم. لا تنزعج فنحن الآن فى الشقاء وكل شىء نائم. الأرض الطيبة سوف تستيقظ. ليس من المطلوب إلا أن تكون أرضا طيبة وصبورة مثلها».

فى عام ١٨٩٨ بينما قضية «دريفوس» تتقاسم بين مؤيد ومعارض، قدم رومان مسرحية (الذئاب) حيث جعلها بأحداث ١٧٩٣ نوعًا من الاسقاط على الأحداث المعاصرة. وقد شجعه نجاح المسرحية إلى استئناف مشروعه القديم بكتابة سلسلة من المسرحيات حول الثورة الفرنسية. فكتب بين عامى ١٨٩٨ و ١٩٠٢ (دانتون)، ثم (انتصار العقل) ثم (١٤ يوليو).

كان رومان يحلم بمسرح للشعب، مؤمناً مثل مؤسسى الجامعات الشعبية بامكانية وجود قيمة تربوية وثورية للثقافة. غير أنه انصرف عن هذا المشروع إلى مشروع آخر، ألا وهو (جان كريستوف).

ويتألف هذا العمل الروائى الضخم من عشر مجلدات منها عنوان على النحو التالى: الفجر، الصباح، المراهق، السوق، أنطوانيت، فى البيت، الصديقات، النار المقدسة، اليوم الجديد.

وجان كريستوف شخصية وهمية تفتّق عنها خيال الكاتب، وهو عازف موسيقى ألمانى الأصل، ولد فى إحدى الأحياء الفقيرة المطلة على نهر الراين. وقد عرف البؤس منذ نعومة أظفاره. غير أن موهبته الموسيقية تكشّفت عن قدرة عجيبة على التأثر والانفعال وكشفت له عن العبقريات الموسيقية الماضية.

وتتعرض أسرة كريستوف لضائقة مالية شديدة، مما يضطر الفتى لإعطاء دروس خصوصية فى الموسيقى وهو فى سن الرابعة ويقع فى حب تلميذة له من أسرة كبيرة مما يقف حائلا دون تتويج هذا الحب ممّا يفل من عزيمة كريستوف ويعرضه لسلسلة من الأزمات النفسية العنيفة، التى لا يكاد يبرأ منها حتى يقع فى حب أرمل شابة لا تلبث أن تقضى نحبها. وينشد الفتى السلوى فى علاقة

جديدة بإحداى البائعات التى تخونه وتجرح كبرياءه.

وتتوالى الابتلاءات على كريستوف من خلال احتكاكاته بسكان الأحياء الفقيرة. وإذا بالدوق الذى يكفُله يتخلص منه ويطرده. وتنهال عليه الخطابات المجهولة التى تكيل له الاتهامات الكاذبة. ويصدر قرار بالقبض عليه ولكنه يتمكن من الهرب.

من خلال هذه الأزمات، وعلى مستوى الباطن، يصل جان كريستوف إلى حالة من «الوجد» الصوفى والاعتقاد فيما يزعمه المتصوفة من التوحد والحلول. حتى إنه ليؤمن بإنه يتلقى الوحى من لدن قوة خارقة، وأن كل إبداعاته تتنزّل عليه من السماء.

ويرتبط كريستوف بعلاقة صداقة حميمة بشاب مثقف دمث الأخلاق رقيق العاطفة يُدعى (أوليڤييه) يعيش مع شقيقة له تدعى أنطوانيت تضحى بكل غال ورخيص فى سبيل تأمين حياة أخيها وضمان مستقبله.

ويسكن كريستوف فى حىّ «مونمارتر» فى باريس مع صديقه الذى يطلعه على حياة الناس فى فرنسا، بلد العمل والبطولة، مع ما يغشاها من مظاهر اللهو والعبث والمجون.

ويحقق كريستوف الشهرة فى مجال الموسيقى. ولا يكاد ينعم بهذه السعادة حتى يتزوج صديقه أو ليفييه وينفصل عنه. فيتألّم كريستوف لفراق صديقه وتصبح الحياة بدونه عذابًا لا يطاق.

ويرتبط كريستوف بإحدى عازفات البيانو، ثم بإحدى الممثلات، وفى تلك الأثناء تهجر زوجةُ صديقه أوليڤييه منزل الزوجية مما أسلم الزوج لنوبة يأس شديد جعله يبذل نفسه فى إحدى الثورات. وينهار كريستوف لفقدان صديقه ويهجر البلاد إلى سويسرا حيث يعيش فى كنف أسرة بروتستانتية، فيعجب بابنتهم التى تبادله حبا بحب، ويتألم كريستوف لخيانة الأصدقاء الذين فتحوا له بيتهم. ولا تلّبث ملكة الإبداع الموسيقى أن تتفجر عنده من جديد.. ويستطيع أن

يتغلب بفضلها على حالة التناقض التى توزعته بين الإغراق فى حياة اللهو والمجون وبين طبيعته الحقيقية التى تدفعه نحو الاهتمام بجوهر الأشياء. وتتحقق له حالة من الصفاء والتأمل. وفى هذه الدرجة من الروحانية السامية، يلفظ كريستوف أنفاسه الأخيرة وسط جو من الأنغام الموسيقية التى تعزفها أوركسترا لا تظهر للعيان تمتزج ألحانها بشدو الطيور ورنين الذكريات. فى حين تُقرع أجراس فجر جديد، تلك الأجراس التى سُمعت فيما مضى من الزمان، فى مطلع حياته، تدوّى تحيّة للحظة موته، تهدر بها أمواج الراين، ذلكً النهر العملاق مستودع أحلام الطفولة وآمال الصبا».

هذا المؤلف الضخم الذى يذكرنا بحياة بتهوفن وحياة الكاتب نفسه وحلمه بأوربا موحّدةً، حصل بفضله رومان رولان على الجائزة الكبرى لمجمع اللغة الفرنسية عام ١٩١٣.

لقد ضمَّن رومان هذه الرواية الضخمة الكثير من ملامحه الشخصية: من ذكرياته ومن أفكاره. فكلٌ من شخصية المؤلف: الميل إلى التشاؤم من ناحية، وحب الحرية والحقيقة من ناحية أخرى. هذا بالإضافة إلى وصف عملية الإبداع الفنى ومراحلها، والدعوة إلى إقامة علاقات من الإخاء الإنسانى بين مختلف الأجناس والأقطار. إن جان كريستوف يحمل بين جوانحه الحب للبشر جميعا. والصراعات التى خاضها ويخوضها ماهى فى الحقيقة سوى مظهر من مظاهر هذا الحب الكبير.

إن رواية جان كريستوف ليست عملا فنيا وحسب، وإنما هى شهادة ورسالة يوجها المؤلف إلى أوروبا بأسرها بل إلى العالم أجمع. وإن ما حققته الرواية من انتشار وذيوع على مستوى العالم، لدليل على أن الكاتب قد بلغ الهدف. وبالرغم من الوقت والجهد الخارقين اللذين أنفقهما رومان فى كتابة هذه الرواية العملاقة، إلا أن ذلك لم يصرفه عن مواصلة مشروع قديم بكتابة سلسلة من تراجم العظماء :

حياة بتهوفن عام ١٩٠٤.

حياة ميخائيل أنجلو عام ١٩٠٦.

حياة تولوستوى عام ١٩١١.

كانت هذه التراجم فرصة لاسترسال الكاتب فى التحليلات الأخلاقية التى جاءت على مستوى هؤلاء المشاهير من الرجال. فها هو ذا فى مقدمة حياة بتهوفن يقول: «الجو من حولنا ثقيل والعالم يختنق. فلنفتح النوافذ ولنستنشق أنفاس الأبطال» إن «روماں» يمجّد فى شخصية بتهوفن معجزة الموسيقى، المناضل الذى أعانه على مواصلة الحياة. وعلى النقيض من ذلك فهو فى شخصية ميخائيل أنجلو، يدين نوعا من السلبية فى مواجهة الحياة والأحياء. أما تولوستوى، الذى يكن له إعجابا شديدا، فلعله كان يصور فيه نفسه ويرسم من خلال النموذج ملامحه الشخصية.

عشيّة الحرب العالمية الأولى، كان رومان قد هجر التدريس إلى غير رجعة، وتخفف من كتابة رواية كريستوف الهائلة. مما جدد لديه الطاقات وبخاصة بعد قيام علاقة بينه وبين إحدى الممثلات الأمريكيات، فكتب رواية بعنوان Cola Breugnon .

ذاع صيت «رومان رولان» فى العالم وبخاصة بعد نشر (جان كريستوف) وأصبح الناس يتوجهون إليه باعتباره ضميرا من ضمائر العصر. ولما كان غير لائق طبيا للمشاركة فى الحرب، فقد فضل البقاء فى سويسرا هذا البلد المحايد حتى عام ١٩١٩، يخدم فى وكالة أسرى الحرب.

وقد سجل فى تلك الأثناء شجبه للحرب ورفضه للفظائع التى ارتكبها الألمان، وذلك فى خطاب مفتوح إلى Ger nardt- hardtHauptmann.

بعد ذلك كتب مجموعة من المقالات بعنوان «فوق مستوى الصراعات» يظهر فيها رومان رولان موزعًا بين العالمية والوطنية، بين فكرة الإنسانىّ العام وبين انتمائه لأمته فرنسا. وقد اعتبر البعض ذلك نوعًا من الخيانة لقضية الوطن. إلا

أن يوميات الحرب التى نشرها عام ١٩٥٣ قد أوضحت حقيقة موقفه. فقد عبر فيها عن الصدمة الشديدة التى منيت بها الشعوب المتحضرة. لقد أراد فى هذه اليوميات التى كان عنوانها المبدئى» فوق مستوى الأحقاد» أن يلفت أنظار العقلاء فى المعسكرين إلى القيم التى يمكن أن توجد بين المتصارعين. ومع أن هذه المقالات أملتها عليه الشجاعة الأدبية النادرة التى كان يتحلّى بها، وبالرغم من حصوله على جائزة نوبل للسلام عام ١٩١٦، إلا أن معاصريه من الفرنسين الذين كانت ظروف الحرب تعمى أبصارهم، لم يستطيعوا الارتفاع مثله فوق الأحداث، ولم يدركوا الكثير من نبوءات رومان رولان التى تحققت فيما بعد.

من وحى الحرب أيضا كتب رومان روايتين ومسرحية، وفى عام ١٩١٩ عاد إلى فرنسا حيث الرأى العام كان ما يزال ضده بسبب كتابه «فوق مستوى الصراعات»، نضيف إلى ذلك خيبة الأمل التى مُنى بها رومان فى الثورة الروسية التى وجد أنها كانت كارثة على الإنسانية وعلى الحرّية. فوجد أن خير عمل هو العمل الفكرى الثقافى، فكان اشتراكه فى تحرير «إعلان استقلال الفكر» عام ١٩١٩، الذى يدعو إلى «الحقيقة الحرة الوحيدة، بدون تميز من جنس أو طائفة» ذلك الإعلان الذى كان من بين الموقعين عليه كل من إينشتاين وجورجى، وطاغور. فى عام ١٩٢٢، أقام رومان فى سويسرا التى ظل بها حتى ١٩٣٩. وهناك اهتم بالثقافة الهندية وبإقامة نوع من الاندماج بين الحضارتين الغربية والشرقية، ومن ثَم نشر ثلاثة كتب فى هذا المجال بالإضافة إلى كتاب عن الهند. لكنه لم يلبث أن أصيب بخيبة أمل حينما لاحظ عند بعض المفكرين الهنود ما كان يندد به عند الغربيين من دعاوى القومية.

ثم عاد رومان إلى المسرح وكتب رائعته الأثيرة إلى نفسه (لعبة الحب والموت) عام ١٩٢٥ وعاد إلى تاريخ الموسيقى بكتابه الضخم عن (بتهوفن) كما نشر بعض الأعمال الروائية. منذ عام ١٩٣٠ وبعد تجربته الفاشلة مع الفكر الهندوكى اقترب رومان من التجربة الشيوعية. دفعه إليها الوضع السياسى العالمى وصعود نجم الفاشية فى إيطاليا بنوع خاص، بالإضافة إلى سيطرة القومية الاشتراكية

فى ألمانيا فى تلك الأثناء. ومع استمساك رومان بحريته الشخصية، ركز على ضروية الفعل والدعوة إلى المشاركة فى العمل السياسى.

وفى عام ١٩٣٥، وتلبية لدعوة من الكاتب الروسى جورجى، قام رومان رولان بزيارة للاتحاد السوفيتى بصحبة زوجته الثانية حيث استقبله الزعيم ستالين. كما شارك فى العديد من أنشطة الجمعيات والهيئات وكتب الكثير من المقالات فى صحف اليسار. كما تبادل الرسائل مع رجالات كثيرة من أنحاء العالم، واستقبل مهاتما غاندى فى منزله بفرنسا. كما قاد بعض المظاهرات العالمية التى تدعو للسلام. وجدير بالذكر أنه رفض فى عام (١٩٣٣) «ميدالية جيته» التى منحتها له حكومة هتلر.

شهدت آخر أيام رومان رولان أنجذابا نحو الكاثوليكية وبدأ فى سلسلة من المراسلات مع عدد من المفكرين الأصوليّن. وعادت علاقته بالشاعر المسيحى كلوديل بعد قطيعة دامت نصف قرن. غير أن رومان رولان «ظل عند أعتاب العقيدة الدينية لا يتجاوزها «وظل نهبًا للصراع بين الحاجة إلى الايمان وبين الرغبة فى حرية الإرادة، ذلك الصراع الذى لم يُحسم».

وفى عام ١٩٣٧ اعتزل رومان رولان الحياة العامة فى مسقط رأسه حيث أمضى آخر سنوات عمره وأحلك ساعات الاحتلال الألمانى لفرنسا، منكبًا على ماضيه يتأمله، من خلال ترجمة ذاتية بعنوان (الرحلة الباطنية) عام ١٩٤٢. جمع فيها ذكرياته عن الكاتبين «شارل بيجى» و «بول كلوديل» الذى كان يجد فيه إنسانًا متدينًا مثله.

فسلفة الأضداد:

وجدير بالذكر فى هذا الصدد ما حفلت به حياة رومان رولان من متناقضات جلّاها فى كتابه الأخير «الرحلة الباطنية» : فمن اعتزال الناس إلى تعاون أخوى مثمر، ومن تأمل فكرى إلى حركية صاخبة، ومن سياسة يسارية إلى ردود فعل محافظة، ومن رجوع إلى العقيدة الدينية المسيحية إلى أيديولوجية إلحادية منكرة: «لسنا بصدد قارة متماسكة وإنما نحن أمام أرخبيل، أو مجموعة الجزر

المتناثرة نتقل بينهـا فى هدوء». ومن ثم كـان إعــجـاب رومـان رولان الشـديد بشخصية «جيته» الذى يجد فيه مثلا أعلى عرف كيف «يوظف حتى هفواته وعيوبه الشخصية بل وأوجه النقص عنده، بل والأمراض العضوية فيه لكى يصبح عظيما».

على المستوى العالمى كان رومان رولان يحترم أيضا هذه الخلافات. وهو يقول فى هذا الشأن: «لم أفكر فى حياتى مطلقا أن أمحو شخصية الأجناس والأفراد. فلا ينبغى إفقار العالم» بل كان دائما يسعى إلى احترامها والعثور من خلالها على المعانى العميقة وأسباب التقارب والتآلف: «لا شىء يسعدنى» أكثر من عبارة حب ومودة يتبادلها شخصان يختلفان فى التفكير ويتعارضان فى الرأى. إن هذا يحركنى أكثر مما يحركنى الود بين رفيقين فى الفكر والعمل. لأننى فى الحالة الأولى أشعر بالأخوة فى الله التى هى بالنسبة لى أسمى ما فى الوجود..».

من المؤكد أن رومان رولان سبق علم النفس الحديث فى القول بأن، «ما من إنسان يظل على طبيعته طول حياته» وليس معنى ذلك أننا نتغير حتما، ولكن التوازن ضعيف بين ميولنا، وإذا تحقق، فإنه يكون مؤقتا. كما يرى رومان رولان أن التناقضات فى الشخصية الواحدة لا تعنى ضرورة التخلص من هذا العنصر أو ذاك من عناصرها، وإنما هى علاقات حياة تتشكل وتتكون. وقد أخذ رومان عن تولوستوى وغيره رغبتهم فى تبسيط الأمور أكثر من اللازم وتوحيد الطبيعة البشرية. وهو يقول فى هذا الصدد: «إن كل كائن حى يتكون من مجموعة من الكائنات فى كائن واحد، أو هو كائن واحد على مستويات متعددة فى وقت واحد، أصوات متعددة».

ثم يضيف قائلا: «وفيما يختص بالبشر فإن هذا التركيب لا يمكن قصره على صيغة واضحة بسيطة بلا صراعات داخلية خطيرة».

ومن ثم كان علينا أولا أن نعترف بتركيبة الشخصية الإنسانية وتعقدها، ثم ضرورة تحقيق التناسق بين مكوناتها. وفى هذا الصدد يقول رومان رولان: «لا

يمكن أن تستقيم طبيعة الشخصية إلا بالتوفيق بين ما فيها من تناقضات. ولا يكفى اتباع سلسلة من الصفات المتوافقة دون التوفيق بين المتناقضات. ولكى ندرك مضمون كاتب معين لابد من التوفيق بين النصوص المتعارضة عنده». ولقد كان رومان رولان يلتزم بهذه القاعدة فى النقد ويطبقها على الحياة «إن مهمة المفكر (العالم أيضا) تكمن بنوع خاص فى إدراك المتناقضات وتفسيرها.

كان رومان رولان يعتز بنفسه ويتمسك بحريته فى الاستقلال برأيه: لكل إنسان الحق فى أن يكتب عنى ويحكم على إنتاجى بطريقته الخاصة، لكننى أرفض رفضا باتا، أن يدّعى أى إنسان وبخاصة من يزعمون أنهم أصدقائى، الحق فى أن يتكلم باسمى. (....) لا يحق لأى إنسان أن يتكلم باسمى. أنا وحدى أملك أهلية التحدث باسمى. «وأنا» تعنى كتبى (جميع كتبى) ويومياتى، جميع كراسات يومياتى.

كان رومان رولان يعتبر نفسه رجلا متدينا لكنه لم يوضح بالضبط ما دينه ومن إلهه، كان معاصرا لبرجسون، وكان يسعى وراء «الحقيقة الحية» كما أسماها، بكل كيانه، سواء عن طريق الغريزة أم عن طريق الذكاء. كان دائما يقول : «هناك الحياة، هناك غريزة الحياة القوية، وهناك الحب، وهذه كلها ليست أحلاما ولا إيحاءات. لكنها الواقع بكل ما فيه من عمق وصلابة. ولا يمكننا أن ننكر هذه المعانى دون أن نقضى على أنفسنا بالفناء ومن ثم كانت حاجة رولان إلى التعاطف مع الآخرين، ومشاعره النبيلة نحو الجنس البشرى بعامة. ومن ثم كانت الشاعرية التى تطبع أسلوبه بالرغم من الحياء الطبيعى الذى يتصف به.

إن جميع أعمال رولان تنم عن سعيه الدءوب وراء الصدق والصراحة المطلقة نحو نفسه ونحو الآخرين، والرغبة الشديدة فى المحافظة على «استقلالية الفكر» قبل كل شىء، وضد أى شىء مهما كلفه ذلك. كان يبغض النفاق ويكره النظم الجامدة التى تتعارض مع الحياة بسبب هذا الجمود. وإذا كان قد أبدا استعداده للتعاون مع اليسار الروسى، فقد كان ذلك دون التزام نهائى، حيث شجب

دكتاتورية الفرد والحزب وهيمنة الدولة. ولقد قالها لأصدقائه الشيوعيين: «أنا مع البلوريتاريا مادامت تحترم الحقيقة والإنسانية». وفى موضع آخر يقول: «إن العقلية الثورية الحقيقية هى ضد المعتقدات المسبقة الخاصة بالثورة البروليتارية، وأنا ضد البلوريتاريا مادامت تعتدى على الحقيقة والإنسانية. وفى موضع آخر يقول: «إن العقلية الثورية الحقيقية هى ضد الدكتاتوريات كما أنها ضد المعتقدات المسبقة الخاصة بالملكية البرجوازية فبالنسبة للعقلية الثورية الحقيقية، لا شىء معصوم. كان رولان يريد أن يفهم كل شىء لكى يحب كل شىء. فهو يعتقد أنه لا حِكْر على الحقيقة، فهى للجميع كالعلم سواء بسواء.

والأخلاق بالنسبة له بدلا من أن تنحاز إلى جانب معين مما يشوّه الحياة، فإنها توائم بين الأضداد وتسعى إلى توازن بشرى فى كل شىء. ومما يشوه الحياة البشرية أيضا إصابتها بالجمود: فالحياة تتجلى فى مستقبلية الأفراد والحضارات وهذه المستقبلية يتصورها رولان فى التطور الذى يتسم به فكره، والتنوع الذى هو سمة إنتاجه وفى هذا الصدد يحذر من ينخدع أمام غزارة إنتاجه وتنوعه الشديد فيقول: «لا تنخدع. إنه الإنسان نفسه فى مظاهر متعددة».

والحقيقة أننا تحت العناوين المختلفة التى وسمت إنتاج رومان رولان نجد أن الفكرة الرئيسية التى تنتظم أعماله سواء الروائية أم المسرحية هى الدعوة إلى الوفاق بين الشعوب والسلام بين الأمم. كما نجده فى بحث دءوب عن «بطل يجمع بين فلسفة نيتشة وأفكار تولوستوى، بطل يسعى، دون عنف أو قسوة، إلى أن يفهم كل شىء لكى يحب كل شىء».

عاش رومان رولان قبيل وفاته فى بيت صغير بمسقط رأسه فى ربيع عام ١٩٤٤، يجمع فى شخصه بين نقيضين أو ضديّن، على الأقل فى الظاهرة، فقد كان فى تلك الفترة أكثر الكتاب الفرنسيين الأحياء روحانية (بعد وفاة بيجى وكلوديل).

كما كان فى الوقت نفسه أشهر أعضاء الحزب الشيوعى الفرنسى نشاطا وفاعلية وهو يقول فى هذا الصدد: «نحن لا نختار. ولكن قدرنا هو الذى يختار لنا». والحكمة تقتضى أن نحاول أن نكون جديرين باختيار القدر أيا كان..». هذه المقولة التى جاءت على لسان رومان رولان تعد شرحًا واضحًا لحياته الحافلة بالمفارقات والأضداد. فقد كان فى مطلع شبابه يريد أن يكون موسيقيًا، غير أن معارضة الأسرة من ناحية، وضعف إرادته من ناحية أخرى، حالا دون ذلك، وجعلاه يرضى، بدلا من التخصص فى الموسيقى، أن «يصُوغ أفكارًا موسيقية فى شكل أدبى».

ومن مفارقات القدر أيضا فى حياة رومان رولان، أنه لولا الحرب العالمية الأولى لانضم إلى عضوية مجمع اللغة الفرنسى الذى كان قبيل اندلاع الحرب قد منح رومان رولان جائزته الأدبية الكبرى. كذلك لولا الفاشية واندلاع الحرب العالمية الثانية، لكان قد تخلص من كثير من مظاهر المغالاة، ولأعلن على الملأ تبرؤه من الشيوعية التى كان قد بدأ يشعر نحوها بالبغض.

ولعل هذه الملابسات هى التى جعلت من رومان رولان ضميرًا من ضمائر العصر الذى عاش فيه، وجعلته يشارك مشاركة فعالة فى جميع الأحداث العالمية، مع الرغبة فى المحافظة على حريته واستقلاله، وعلى وضوح الرؤية بين مختلف القيادات والأحزاب. ظهر هذا الاتجاه واضحا فى ترجمة رومان رولان كمشاهير الفنانين وبخاصة ميخائيل أنجلو حيث أوضح فى هذه السيرة الصراع بين العبقرية الشخصية وبين شمولية المجتمع العاجز عن إدراك معنى البطولة والطهر. وكانت الحرب العالمية بين الأشقاء مناسبة لكى يجلّى رومان حقيقة مهمة غابت عن الأذهان فى معترك الحرب، وهى أن «الشعب العظيم الذى يتعرض للعدوان ليس من واجبه فقط أن يدافع عن حدوده، وإنما عن عقله إيضا».

لقد كان تطّور الصراعات الدامية فى عصر رومان رولان وراء إتساع الهوّة

التى تفصل بين عالم العنف والكراهية الذى يتمثل فى مواقف العامة، وبين التطلعات الإنسانية نحو تحقيق السلام والوئام التى يدعو إليهما رومان رولان. كان الرجل موزعًا بين لينين من ناحية وغاندى، من ناحية أخرى، بين الثورة بعنفها، وبين عدم العنف. حتى إنه اضطر فى أخريات أيامه إلى قبول الوسائل التى كان بالأمس القريب يرفضها بكل قوته.

• • •

كان المسرح أول مجالات الإبداع عند رومان رولان الذى أراد فى بادىء الأمر أن يكتب مجموعة من المسرحيات الدينية، لكنه أعرض عن ذلك وكتب ما أطلق عليه فيما بعد «مسرح الثورة» الذى أشتمل أولا على مجموعة من المسرحيات، كانت بالترتيب: الذئاب عام (١٨٩٨)، انتصار العقل عام (١٨٩٩)، دانتون عام (١٩٠٠) ١٤ يوليو عام (١٩٠٢).

بعد ذلك بأكثر من عشرين عاما، أكمل رومان رولان هذه المجموعة بمسرحيات: لعبة الحب والموت عام (١٩٢٥)، ثم أعياد الفصح المزهرة عام (١٩٢٦) ثم ليونيد أو الأَسَديّات عام (١٩٢٨) وأخيرًا روبسبير عام (١٩٣٩).

كان رومان رولان يطمح إلى تجديد فن التراجيديا عن طريق الأعمال الملحمية التى أرخ فيها للثورة الفرنسية، وعرض فيها لصراع الأيديوليجيات والقيم الإنسانية التى كانت تتوزع رجال الثورة. ولعل رائعته الأثيرة إلى نفسه (لعبة الحب والموت) خير نموذج لهذه المحاولات وهذه الصراعات:

لعبة الحب والموت

حب الوطن، وحب الأصدقاء، وحب الأزواج، كل هذه الأنواع من الحب تتعرض لامتحانات عسيرة أمام أحداث الثورة الفرنسية وتوابعها. شابت الرءوس من أهوال الثورة ولم يعد الشعر الأبيض من سمات الشيوخ وحدهم فلم يسلم منه صغار السن أيضا طوال الشهور التى كتب على الجميع قضاؤها بلا خبز ولا

خشب أى فريسة الجوع والبرد.

وإذا كان البعض يفضل الجوع على البرد، فإن البعض الآخر كان يضطر لإحراق أحد الأكواخ طلبا للدفء دون الاهتمام بمن فى الكوخ، ويفضلون الاحتراق بالنار على قسوة البرد فى حين أن جهنم فى نظر الآخرين هى أن «نذهب إلى العدو ببطون خاوية». ليس هناك من لم يفقد زوجا أو خطيبا أو ابنا أو صديقا. ومع ذلك فما يزال الموت يتربص بالآخرين. فهناك اللجنة العليا وهى كالغول الذى». يلتهم الجميع.

وإذا كان الاضطراب والفزع والرعب هو ما يستولى على شخوص المسرحية فإنهم جميعا يحسدون «صوفى» زوجة العالم الكبير «كورفوازيية» التى ترقب الآخرين وتحاول تهدئتهم بابتسامتها الرقيقة التى لها ما يبررها فى نظر صديقتها «لورويسكا» :

«تبتسمين ثانية يا صديقتى العاقلة، أجل. فأنت فوق مستوى ضعفنا. تعيشين حياة جميلة، واضحة تماما، مترابطة تماما. ولقد عرفت كيف تحمينها من العواصف الاجتماعية ومن الاضطرابات التى تعصف بالقلوب. أنت سعيدة الحظ. تتمتعين برباط زوجى لا تعكره أية سحب. لم تنل منه ثورات العواطف. يسودك الهدوء والصفا.. بصحبة رجل عاقل. مثلك، رجل مرموق، محترم، تربطه بك منذ الطفولة، روابط حنان ورع وسماء صافية. آه، ما اسعدك!».

إن الجميع يحسدون «صوفى» زوج كورفوازييه الذى يذكرنا بالعالم المعروف «لافوازييه» وهو يقوم بدوره فعلا، يحسدونها لأنها زوج لهذا الرجل العظيم، وهى موضع سره، بل هى ملهمته. ذلك الرجل الذى كان صديقا للفيلسوف «فولتير» وهو الآن صديق لـ «كارنو» عضو لجنة الميثاق التى تقبض على زمام الأمور فى فرنسا.

وهو أيضا مستشار دائرة المعارف أو الموسوعة الشهيرة. ومستشار اللجنة العليا للثورة، وعضو فى مجمع اللغة وفى لجنة الميثاق.

- «مجدٌ تأسس فى ظل الملك الأسبق، وظل راسخًا بعد سقوط الملوك. يرى النظم تتوالى، فارضًا نفسه عليها جميعا. ظل حصينا وسط الأحزاب الهائجة التى يمزق بعضها بعضًا. لقد ظل «جيروم كورفوازيية» فى العصر المجنون الرجل الوحيد الذى لا يزال يمارس دورًا ملطّفا لدى سادة الحياة والموت. ولكن «صوفى» وحدها تدرك أن هذا الدور ضعيف ويزداد ضعفه يوما بعد يوم، وأن هذا الأمان يقوم على أسس واهية قد تعصف بها الأحداث فى أية لحظة. وينصت الجميع لبائع الجرائد فى الشارع يعلن أسماء بعض الضحايا الجدد ومن بينهم عمدة باريس. ظل الثوار يطاردونهم شهورًا. ثم قادتهم الكلاب التى أطلقوها فى أثرهم إلى أحد الكهوف حيث وجدوا أحدهم وهو العمدة وقد برزت أحشاؤه والثانى وقد أكل وجهه وانتزع أنفه وشفتاه.

وما أن تسمع صوفى اسم الضحية الأخير وهو «ڤاللّية»، حتى تنهار فوق الكرسى دون أن يلحظها أحد من الموجودين المشغولين بقراءة الصحيفة. ونعرف فيما بعد أن صوفى بالرغم من زواجها من العالم الكبير تحب «ڤاللية». ذلك الثائر الفاتن الذى كان يسحر الجميع بخطبه الناريّة.

أن ينجح الإنسان فى أن يعيش فى هذا العالم، أمر أصبح فى أيامنا مهنة صعبة. وأصعب منه أن يعيش بأمانة وشرف. ولكن على المرء أن يختار فإما أن يرى غيره يموت وإما أن يموت. وتسمع فى الشارع أصوات عربات وطبول. وتعرف أنها المجموعة الجديدة التى تمثل طعام المقصلة فى طريقها إلى الموت.

وفى هذا الجو الذى تشبّع برائحة الموت فى كل مكان، تنعى صوفى حظها من الحياة. فهى أحبت ثائرًا ووهبت نفسها لزوج كلاهما ضحى بها فى سبيل عقيدته المشئومة.

- «إننى أكره هذه العقيدة، أبغضها.. إننى أكرهها، كل هذه العقائد الواهية، المهووسة التى يتهافت عليها الرجال كما يتهافتون على الرذيلة التى تدمر حياتهم. إن الحياة هنا، بالقرب منا، فى منتهى البساطة، فى منتهى الوداعة. ليس علينا إلا أن ننحنى لنقطفها. ولقد أصبحوا عاجزين عن تذوقها. إن عقيدتهم هَوَس،

سم زعاف، يغرقهم فى جنون قاتل... لقد ضحوا بى فى سبيلها..».

ونستطيع أن ندرك المفاجأة التى تصيب المجتمعين حينما يدخل عليهم ڤلليه هذا الذى قرأ الجميع خبر ميتته الشنيعة، يترنح من فرط الإرهاق الذى حل به طيلة المطاردة التى تعرض لها. ومن الطبيعى أن يلوذ الجميع بالفرار، فلابد وأن العيون رصدت تحركات «ڤاليه» وأن هناك من يتعقبه. ولنترك ڤالليه نفسه يصف لنا هذه التجربة الإنسانية وهذا الضعف البشرى موجهًا حديثه لصوفى الوحيدة التى لم تفر من بين المجتمعين:

- «عليكِ أن تُعجبى بقدرتى وسلطانى! حيثّما أدخل، يدخل الخوف معى. هذا البائس (يشير إلى نفسه) الذى لا يقوى حتى على الوقوف على قدميه، يفرون منه.

ها هى ذى خمسة أشهر وأنا أهيم على وجهى بطول فرنسا وعرضها، مطرودًا من كل مأوى. كنا سبعة رجال أُهدرت دماؤهم... طرقنا أبواب ثلاثين صديقا. لم يفتح منهم واحد. كنا نجّر فى أقدامنا شبح المقلصة. كان من يرانا يصاب بالرعب لمرآنا. حتى إن أحدهم، دخلنا عنده مصادفة، فأراد أن يقتلنا، ولما كنا أقوى منه، فقد هددنا، إذا بقينا، بأن يقتل نفسه...

ويضطر ڤالليه ورفاقه لمواصلة الطريق بالرغم من البرد ومن المطر، بالرغم مما نالهم من إصابات. ولا يشفع أى شىء من ذلك كله لهم عند أى إنسان حتى العائلة القديمة التى دافع ڤاليه، عن شرفها حينما كان محاميا، رفضت أن تفتح له الباب، بل لقد رفضوا تقديم كوب من الماء أو قليل من الخل:

« حينما منع عنا جبن الأصدقاء الرهيب سطل الماء الذى لا تمنعه كلبا جريحًا يتوسل إليك، أعادت شدة اليأس إلى نفوسنا الحياة من جديد. وردّ الغيظ على شعورى وقوتى. فنهضت صائحا: علينا بالفرارا علينا بالفرار من الأحياء. علينا بالفرار إلى المقابر! ولكن هل سنظل نتوارى عن أعين هذا الجنس القذر، فلنتقدم إلى الأمام، فلنسر فوق أجسادهم! أو فلنمت! ليس هناك حل وسط!» وعدنا إلى

عرض الطريق. وهناك، على الأضواء الخافتة للنهار الوليد وتحت المطر، قبّلت أصدقائى..».

ولا يقيم ڤاليه العاشق الأنانى وزنا لمشاعر صوفى نحو زوجها وواجبها فى البقاء إلى جواره ويدعوها للهرب معه:

«الواجب؟ فى هذا العالم المنكود! هذه الكلمة لا تستخدم إلا فى القتل. فباسم الواجب هذا راح المنافق الكبير يذبّح أنداده، وراح جبن الأصدقاء يُسّلم الأصدقاء للجلاد. الواجب! ما أسوأ ما نستعمل هذه الكلمة الكاذبة! أنظرى فى وجهى أنا! إن الحقيقة الوحيدة ههنا فى عيوننا. أنت وأنا.

ويدخل الزوج چيروم كورڤوازييه البيت بادى الأعياء عائدًا من لجنة الميثاق حيث لم يستطع أن يكمل الجلسة. ونفضل أن ننقل بقية هذا المشهد الثالث من المسرحية حيث تتجلى لعبة الموت بعد لعبة الحب، أليست المسرحية بعنوان «لعبة الحب والموت».

صوفى : أية صدمة استطاعت أن تفل من عزمك؟... يا صديقى، من أين أنت قادم؟

جيروم : من لجنة الميثاق.

صوفى : هل انتهت الجلسة؟

جيروم : كلا. لكننى لم أستطع البقاء حتى النهاية.

صوفى : ماذا حدث؟ أى عنف جديد؟ هل هناك ما يمكن أن يفاجئك؟
إنك تعرف طباع البشر.

جـــــيــــــروم : إنهم لم يعـودوا بشـرا. إنهم قطيع من البـهـائم الذليلة المتوحشة. كل غرائز الخسة والوحشية عارية تماما. لحم مـذبحـة. كـلاب جـبـانـة.. تزحف وتتـشـمم رائحـة الدمـاء وسط الحظيرة، ذئاب وضباع، لقد خلت الحجرة الواسعة تماما. أكثر من مائتى هـربوا، ماتوا، اختفوا حزب اليمين أصـبـح خـاويا. الـذين بقـوا أحـيـاء ممن كـانـوا يشـغلونه، هـربوا من أماكنهم، وراحـو يتسلقـون وهـم منبطحـون على وجوههم حتى قـمـة الجبل. حتى أكثرهم حذرا - كانوا لا يكفون عن تغيير أماكنهم. فمـا من مكان كان آمنا. لأننا لا نعلم على الاطـلاق أين ستـتجه الضـربة، إلى أعلى أم إلى أسـفل؟ إنهم يحـاولون أن يظهـروا وكـأنهم لا شىء، وأن يتوأروا وراء ستـائر النسـيان. إن عـيونهم المرتعشـة، راحت ترصد من تحتهم، وعن شمـالهم، وعن يمينهم، انتفاضات القطيع ورمشـات الذئاب - وبخـاصـة جبـهـة «روبيسـبـيـر» الغامضة وعينيه الصفراوين تحت منظاره القديم - وجبهم «بيو» المنخفضة وعينيه اللتين يخطهمـا الاحمـرار. وذلك الجمود فى عينى «سان - جوست» الزرقاوين فى مـحجرية، مـحـجـرى الصـقـر، «سـان - جـوست». إنه فـوق المنصـة. يتـأهب للحديث. سكون! هاهوذا برقبتـه المشـدودة يجيل نظرته الباردة تحلق فوق هذه الظهور التى تنحنى وتحاول أن تتـجنبـهـا، إنه يحـصـيـهم عـددًا: على أيهم يا ترى سينقض؟ ليس هناك مـا يستدعى العجلة. فلديه الوقت. لن يجرؤ أحد على التحـرك.. منذ ستة شهور تزمجر فى

هذه الحظيرة الأهواء المتناقضة كما تزمجر الأمواج:
الچيرونديون والجبليون فى فريقين متأهبين، يتناوآن
باللفظ والحركة، والسلاح فى أيديهم. وفى هذه الملحمة،
التى يتجلى فيها رعد المنصات، ألفان من الرءوس تزمجر
اليوم هو القبر. عندما يتحدث واحد من الجزارين نسمع
الذباب يحوم فوق الجثث. إن كل هذه الأجساد الثابتة
ترتعد من الانتظار المهووس. فما أن ندخل حظيرة
الماشية، حتى لا يدرى أحد ماذا سيفعل، ولا ماذا سيفعل
به. لا أحد يدرى إذا كانت حياته ستُطلب، أو حياة من
سيتحتم عليه أن يطلب. ما أن نجتاز العتبة، (ولابد من
اجتيازها لأننا لا يمكن أن نهرب، دون أن ندل على
أنفسنا) حتى نتحول إلى أشخاص آخرين. فالزميل،
الصديق الذى كان قبل لحظة يشد على يدك، يصبح
غريبا عنك.. ماذا يظن بى؟ وانا، ماذا أظن به؟.. إن كل
فرد يصبح لغزا بالنسبة للآخر.. ربما بعد لحظة، أراه
ينهض وعيناه تتهددان وفمه يرغى ويزيد، فيها جمنى
عاويا ضدى، مع سرب الكلاب.. أو ربما أسبقه أنا إلى
ذلك.. لأنه تحل لحظة، أعرف فيها أن زميلى سيطلب
رأسى، إذا لم أبادر بطلب رأسه، ذلك..

صــــــــــوفـي : لا تنفعل، هدئ من روعك.. أخبرنى بما حدث. إننى
أحاول أن أفهم. تقول «إن سان جوست» قد تكلم؟ هل
هناك أحكام جديدة بالنفى؟ وهل فيها ما يدينك؟

جــــيــــــروم : (يقول نعم برأسه) أحكام جديدة، نعم.

صوفى : ولكن ضد من؟ لقد ضربوا كل أعدائهم. أعداء اليسار، وأعداء اليمين. إن چيروند التعيسة تختم نهايتها. ومجلس العموم قد تحطم. ولم يمر ثمانية أيام منذ سقطت رءوس «هبير» و «شوميت» و «كلو» ماذا بقى لهم لكى يقضوا عليه؟.

جيروم : هم. إنهم يفترسون بعضهم بعضا. فبعد أن صنعوا الفراغ حول الجمهورية، يقتلون الجمهورية.. هذا الصباح، فى السادسة، قبضوا على ... على ...

صوفى : من ؟

جيروم : دانتون.

صوفى : دانتون؟

جيروم : لم نكن صديقين. لم أكن أحب هذا الرجل. فإن ذلك العنف الذى يرغى ويزيد وذلك السيل المحمل بالأوحال، وذلك الشيطان المريد وتلك الغرائز الوضيعة، وذلك الدهاء، كل ذلك يوحى إلىّ بالنفور منه والاشمئزاز، إن فحيحه كان يخفى وراءه فى أغلب الأحيان الاضطراب والشك. ولكن من ذا يستطيع أن ينكر الخدمات الهائلة التى أسداها بجرأته العظيمة للجمهورية. من منّا لم يرفى الأيام المظلمة ذلك الوجه المخيف يشرئب وسط السحاب يجلله البرق وكأنه الثورة نفسها؟... عندما بلغت المجلس إشاعة أمر القبض عليه.. تجمد كل الحاضرين من الذهول. لم يبق واحد لم يشعر بأن هذا الرجل كان مقدسا، وأنه يخص تراث الأمة الذى لا يمكن انتهاكه وما أقل الذين لم يشعروا بفضله. وكم منهم، فى الأيام العصيبة احتمى به. قطيع كامل من العملاء كانوا يقتاتون على فتاته. لكن هذه الفئة، وقد أصابها الذعر، راحت تهمس ثم تلوذ بالصمت، وقد لذتُ بالصمت

مثلهم.. وأخيرا، فإن أحد أفراد حزبه، وكان معروفا من الجميع بأنه ممن يدورون فى فلك النجم الذى هوى، وقد شعر بأنه يتردى فى الهاوية، حاول بطريقة لا إرادية أن يقوم بحركة من أجل الحفاظ عليه. هذا الشخص هو لوجوندر»، وهو رجل سوقى كان، فى ظل دانتون، يتألق معه.. لقد منحه الخوف قوة فصاح عاليا، مزمجرا، لكى يتشجع، وطالب بحريته دانتون. وما أن اطمأن أغلب الحاضرين لهذه الصرخة التى فجرّت الصمت، حتى بدءوا يساندونه بطنينهم. وذهبت الجرأة ببعضهم فجعلوا يصفقون. بضع دقائق وكان من الجائز أن تجد اللجنة الشجاعة الكافية لكى لا تسلم بأغتيال نفسها... وفجأة دخل «روبيسبير» فتجمد هدير القلوب فى الحال. وعلى طول طريقه راحت الفكرة تتعجل الارتداد والدخول تحت الوجوه، ومن جديد أحدق الصمت بالرجل الذى كان يتحدث. ورأى «لوجوندر» «روبيسبير» وساعده اندفاعه، لحظة أخرى، على إطلاق الصيحات التى راحت تقع فى الفراغ. ثم فقد اتزانه وتوقف واستأنف، وتلعثم، ووسط إحدى الجمل ضرب بقبضته فوق المنصة، وتوقف وغاص وفى بطء، راح «روبيسبير» يصعد السلم الآخر. ودون أن يهتم بالرد على عواء البهيمة المذعورة التى كانت فى ذلك الوقت تسعى إلى الدخول فى ثنايا النسيان، راح يقرأ بصوته الخالى من النبرات، أمر القبض الذى أصدرته فى الليلة السابقة اللجان الثلاث. وجعل يتحدث بألفاظ جوفاء عن مكيدة كبرى. وهنأ مجلس الشيوخ الذى استطاع أن يتخلّص من جميع الأعضاء غير الأكفاء الذين خانوا القضية... وعلى حين بغتة، أصبح صوته مهدّدا، والتفت ناحية «لوجوندر» الذى كان متواريا وراء شخص آخر، وراح، وقد تظاهر بأنه لا يراه، يهاجم المتآمرين المختفين الذين يدفعون عن المخونة

سيف القانون. فطلب «لوجوندر» وهو يتلعثم، أن يرد.
ولكن الآخر، دون أن يتأثر، تظاهر بأنه لم يسمعه. وانتهى من عرض جمله المطنبة الموزونة التى تتردّد فيها كلمة الموت، ثم انصرف تاركا البلطة المطوّقة بالغار معلقة على رءوس أعضاء المجلس...

كان الصمت يزيد عمقا، أشبه بالهوة السحيقة. ومن الأعماق، ارتفع مرة أخرى عواء «لوجوندر» نابحا على الموت. ولكن هذه المرة، لم يعد لدى الكلب سوى فكرة واحدة:

أن ينبطح ويجثو تحت السوط، وينال العفو بلعق القدم التى كانت تركله، اعتذر والغصة تملأ حلقة متعللاً بأنه لم يكن يدرى، ولم يكن يعرف...، دافعا باستعداده لأن يسلم صديقه أو شقيقه إذا كانا جانيين، متنكرًا للرجل المغلوب، مسترشدًا بجبن المجلس على نكرانه الخسيس..

حدث ذلك، دون أن يجرؤ واحد فقط أن يبسط له يده أو تنفجر أسارير الرجل الغامض بتهديده الصامت، وهو يتأمل الشقى الذى كان يغوص ويغرق...

واختفى الرجل. فقد غطّاه سماطٌ من الازدراء والخوف.

عندئذ، راح واحد»، باسم المجلس يهنئ اللجان التى أحبطت بيقظتها المؤامرات الجديدة. ومن جهات مختلفة فى القاعة. انضمت إليه بعض الأصوات تؤيده. لكن «روبيسيير»، الذى كان يعلم تقلب المجالس، لم يكتف بهذه الأصوات التى لم تصدر عن العقول. بل أراد أنا تصدر

اللجنة حكمها عن طريق اقتراح بالاسم، وأن تُقِرَّ محاكمة دانتون - أى القضاء عليه، لأن الحكم كان قد صدر مقدما.

صوفى : واقترحت أنت!

جيروم : راحوا جميعا يقترعون. كلهم كانوا يسرعون إلى المنصة، تحت أعين أصحاب الأمر. بعضهم بظهور مستديرة، وبصوت غير مطمئن. أما الأغلبية فقد تظاهرت بالصلابة الرومانية، بينما الرعب يصيح فى أحشائهم، واقترع لوجوندر. باع سيده. كنا خمسة أو ستة. كان كل منا ينتظر دوره فى الاقتراع. عندما كان يأتى دور أحدنا، كان ينهض، ويذهب، يذهب ليلقى بصوته، يلقى بحجره على المهزوم.

صوفى : وأنت ألقيت حجرك؟

جيروم : عندما حان دورى، نهضت وانصرفت.

صوفى : لم تقترع !...

جيروم : كنت قريبا من باب الخروج. نادوا باسمى. وكرر شخص خلفى، وهو يمس كتفى قائلا : «كورفوازييه!»... وكان هناك رجل (من كان يا ترى؟) يقف أمام الباب فنحيته عن العتبة، وخرجت من القلعة. وعندما بلغت الشرع، أصابنى دوار، وكدت أسقط. وأقبل علّى عابر رآنى أترنّح، فأخذنى من زراعى وصحبنى إلى مقهى، وسقانى مشروبا منعشا. استجمعت قواى كى لا يتفرج علىّ الناس، وعدت إلى المنزل... كنت أتمنى أن أرقد فوق الأرض، فى التراب

وانهض بعد ذلك... تقزّزا، تقزّزا من الناس ومن نفسي. إنسانية... حق، حرية... يا لها من سخرية!! سخرية عهدي وأيماني. لقد وُلد الإنسان لكي يُستعبد. لقد ولد الإنسان لكي يخون. إن كل ما نفعله لتحريره، كل ما نحاوله من أجل إنهاضه لا يجدي إلا في إظهار حيوانيته. ماذا صنعت؟ لقد فقدت حياتي!...

(يسقط من جديد فوق المضدة، ورأسه بين يديه).

صوفي : (التي أنصتت إليه بانقباض وشفقة متزايدة) الرجل المسكين! الرجل المسكين! (تميل عليه، تأخذ يده) جيروم، أي صديقي!.. زوجي العزيز!.. لا تستسلم! إنني افهمك، وأرثي لك. إن ما قاسيته أنت. أقاسيه معك... ولكني لا أريد لك أن تفقد إيمانك ... إيماننا ...

جيروم : (يرفع رأسه - بلهجة شك): إيماننا؟

صوفي : إنه إيماني أنا أيضا - لا شك أن الناس منحطون، متوحشون، منافقون... وأسفاه! إننا ندرك تماما كم نحمل في ذواتنا من وحوش، من أفكار وضيعه لا نجرؤ على ذكرها وتحط من كرامتنا.. ولكن لأننا كنا نعلم ذلك، قمنا بهذه الثورة، من أجل تحرير الناس ومن أجل رفعتهم، إننا لم نحاول أن نخف عن أنفسنا لا المصاعب ولا الأخطار. ربما كان خطؤنا أننا اعتقدنا قبل الأوان أننا كسبنا المعركة. ولكن في تلك الأيام الأولى من التحرير، كان جميلا أن نستسلم لمعانقة جميع الفرنسين.

هل لنا أن نأسف على ذلك؟ كان لا يمكن أن يستمر ذلك

ولكن من ذا الذى لم يحسدنا، من ذا الذى لن يحسدنا لأننا عرفنا هذه السعادة، مرة فى حياتنا؟ لقد قطفنا زهرتها. والزهرة ذوت. إن البهجة التى تمتعنا بها لحظة دفعنا ثمنها بعد ذلك. أمر شاق، ولكن كان لابد من ذلك. أنت يا من تعلّمت خلال ممارستك للعلم، الاعتراف بقوانين الطبيعة الثابتة التى لا تتحول، أهذا سبب يجعلك تشك فى نفسك أو تتخلى عن موقعك؟ لقد أتيحت لك القوة لكى تصعد عاليا لتحتضن فى نظرة واسعة الأرض وراء الجبال، والنهر الذى يتعرج، الذى يمثل تقدم الفكر الانسانى. ولم تتصور يوما من الأيام، أنه لكى يواصل مجراه، تكفى لذلك بضع سنوات. هل كنت تتوقع قرونا مع أكثرَ مِنْ توقفٍ ومن عودة إلى الوراء؟ كلا إننا لن نرى، بأعيننا، جنة الفردوس ولكن أليس كثيرًا أن نعرف مكانها وأن ندل على طريقها؟ وسوف يأتى آخرون، أكثر شبابا، فيواصلون السباق المقطوع، أما نحن المقيدين بالعصر الحاضر، فلنجد فيهم عزاءنا يا صديقى. فى مقابل المشهد الرهيب الذى يخنقك، بقى لك فى ذاتك ملاجئ كثيرة تستطيع أن تجد فيها عزاءك، مجهودك الشخصى، وأبحاثك واكتشافاتك، مملكة العلم هذه، التى هى بمنأى عن نزوات الناس وشرورهم، والتى ستحررهم، شاءوا ذلك أو لم يشاءوا...

جيروم : (أنتصب واقفا شيئا فشيئا، يداعب يدى زوجته، لا يحول عنها عينه) آه! شىء مريح!... من فمك، هذه الأفكار...

هذا الايمان، إيمانى، أيمانى المفقود، الذى يعود إلىّ عن طريقك... زوجتى!... إذن فأنت تحبيينى؟ ... كنت أظن عكس ذلك !!...

(يقبل يديها).

(صوفى، مضطربة، تحول رأسها، بينما زوجها مائل على يديها).

جيروم : (يرفع عينيه نحوها، يتأملها بعرفان ويترقب الإجابة بانكسار).

صوفى هل تشعرين نحوى حقا بشىء من الحب؟

صوفى : (محاولة الهرب) آه! انتابتنى رعدة قبل برهة، خلال حديثك... كنت أخشى ... كنت أخشى...

جيروم : (بابتسامة حزينة) كنت تخشين جبنى؟

صوفى : كلا، لا تقل هذه الكلمة!

جيروم : أو لم أظهره بما فيه الكفاية؟

صوفى : لقد رفضت أن تتردّى فى خزى الآخرين.

جيروم : آه، كان ينبغى أن أتكلم. لقد هربت. إننى رجل ضعيف، لا يملك سوى شجاعة ضعيفة لا تجدى... (فالليه يظهر عند عتبة الحجرة ودون أن يلحظاه، ينظر إليهما فى غيرة وحقد. عندما تتحول عيونهما آليا ناحيته، يتراجع إلى داخل الحجرة).

صوفى : (فى ودّ صادق) إنك لرجل بائس، ضعيف، ومن أجل ذلك... (تتوقف عن اندفاعها).

جيروم : (يسحبها من يديها اللتين لم يتركهما) ومن أجل ذلك؟...

(لا تجيب، فيلحّ) ومن أجل ذلك؟ ... قولي!.. تشعرين نحوى بشيء من .... العطف.

صوفى : (محرجة، تفر ثانية) وذلك يا صديقى، لأنك ضعيف فإن قيمتك ترتفع إذ تخاطر بحياتك. لأنك خاطرت بها. لا تحقّر من شأن نفسك، بالحديث عن الهرب.

جيروم : هذا صحيح. وإننى أعلم أنهم سيطالبوننى بالحساب. فمنذ شهرين مضيا وأنا موضع شك. جميع خطواتى يراقبونها، وكل أقوالى يسجلونها، حتى حالات صمتى. إن الوشاة يرصدوننى. إن منهم أصدقاء لنا. ولقد استطعت اليوم بالذات....

(وكنت أنتظر حتى أتأكد لكى أخبرك بشكوكى فيه) استطعت أن أحصل على أدلة بأن العجوز «دينى بايّو»...

صوفى : (مذعورة) يا ألهى !

جيروم : كل ما نقوله هنا، ينقله....

صوفى : كلا، لا استطيع أن أصدق ذلك! ذلك الكهل.... ذلك الرجل الرقيق الهياب؟ وما الدافع؟

جيروم : (وهو يهز كتفه) ليشترى سلامته.... ثم، فى عصر كعصرنا، فإن الخسّة تنتشر كالبرص، فنحن نرى من كرام الناس من يشعرون على حين بغته بحاجتهم الى التردّى والغوص فى الطين....

صوفى : (وهى فريسة الرعب) جيروم! لقد كان هنا!....

جيروم : من؟ بايّو؟ اليوم؟

(تشير بنعم برأسها، لا يسمح لها تأثرها البالغ بالكلام).

جـيروم : ماذا تخشين، يا صوفى؟ إننى أعرف حذرك...

صـوفـى : ... كان هنا، حينما دخل....

جـيروم : حينما دخل من؟

صـوفـى : يبحث عن مأوى.... فاللية...

جـيروم : (فى صيحة دهشة وفرح) فالليلة!... حى! جاء هنا!....
صوفى، هل استقبلته؟ ألم تغلقى فى وجهه بابنا؟
أين هو؟

صـوفـى : ها هوذا!

تشير إلى فالليلة، الذى، جاء إلى عتبة الباب حين سمع اسمه.

تخفى اضطرابها، تخرج من باب السلم، تاركةً الرجلين وحدهما، كما لو كانت تريد أن تراقب المدخل).

* * *

إضافة إلى الأنانية فى الحب، نجد عند «فاللية» الإنسان أنانية من نوع آخر تتجلى فى استمساكه بالحياة حينما يؤثر نفسه بالنجاة ضاربا عرض الحائط بالمثال الرائع الذى يقدمه له كورفوازييه زوج صوفى والعالم الجليل الذى لا يتردد فى التضحية بمن يحب، رفيقة عمره، حينما يعلم بشعورها نحو فاللية، بل إنه لا يتردد فى سبيل إنقاذ غريمه من أن يضحى بنفسه فيقدم له جواز السفر المزيف الذى كان قد استخرجه له أصدقاؤه فى محاولة لمساعدته فى الهروب من البلاد.

عام ١٩٣١ رولان في لقاء مع غاندي.





رومان رولان مع طاغور عام ١٩٢٦ .



رومان رولان مع بول كلوديل عام ١٩٤٠.



رومان رولان مع جورجي عام ١٩٣٥.



رومان رولان مع جورجي في لقاء مع عاملات مترو ـ موسكو.



رومان رولان مع الشاعر لويس آراجون وزوجته إيلزا.

روماں رولان مع غاندی عام ١٩٣١.





رومان رولان مع مدير المسرح الصغير في موسكو.

چان أنوي

الفقر وأمراضه

جـان أنوى
وخمسون عامًا فى المسرح

إن حيـاة جـان أنوى هى أعـمـاله المسـرحيـة، ولقـد أكـد الرجل فى أكـثـر من مناسبـة ذلك قائلا: «ليس لى سـيـرة حـيـاة» ومع كل ٌففى إمكاننا أن نذكر بعض الأحداث والتـواريخ المهـمـة فى حيـاته المديدة التى ناهـزت الثمـانين عـامـا. فـقـد فضل أنوى أن يعبر، أو بمعنـى آخر أن يخفى آراءه الشخصية ومشاعره الذاتية تحت قناع المسرح الغزير المنوع الذى تركه مادة خصبة تجيب عن أى سؤال أو استفسار بالنيابة عن شخصه.

ولد أنوى فى عـام ١٩١٠ قبل يونسكو بعـامين وبعد بيكيت بأربعة أعـوام، ومع ذلك فهو لم يستجب لموجة اللامعقول أو العبث التى طغت على المسرح الفرنسى والعالمى فى الخمسينيات التى شهدت نضجه الفنى.

أما التأثيـر الذى ترك البصمات الواضحة فى إنتاج أنوى فقد كان قد بدأ فى الثلاثينيات وبالتـحديد فى إحدى سـهـرات عـام ١٩٢٨، حيث شـاهـد مسـرحيـة (سيجفريد) لجان جيرودو.

خرج آنوى من هذا العرض وقد تكشفت له أسـرار المسرح وعقد العزم على أن يكرس لهـذا الفن حيـاته ومـوهبـته. وفى ذلك يقـول آنوى: «منذ تلك الليلة دخلت فى ليل طويل لم أخـرج منه بعـد حتى الآن وقد لا أخـرج منه أبدا». لكن بفـضل

سهرات ذلك العرض فى ربيع عام ١٩٢٨ حيث كنت أبكى وحدى، استطعت أن اتفلّت من همومى وأحزانى..» كانت مسرحية (سيجفريد) هى مفتاح السر، سرّ أسو جيرودو الذى يجمع بين الألفة والشاعرية. وتولد منه أسلوب جان آنوى الذى يجمع بين لغة الحديث الدارجة واللغة الشاعرية. وبعد وفاة جيرودو بخمسة عشر عاما، اعترف آنوى بواقعة عبّر فيها عن عرفانه ووفائه للأستاذ. ففى لقاء جمع بينهما على العشاء إذا بآنوى الخجول المتحفظ الذى لم يحاول أن يلتقى بجيرودو قبل ذلك ولم يجرؤ على محادثته أثناء هذا اللقاء، ينهض ويحمل معطف الأستاذ ويساعده فى ارتدائه: «أخذت معطفك وساعدتك فى ارتدائه، هى حركة لم أقم بها فى حياتى، وقد فوجئت بأنى فعلت ذلك معك. ثم رفعت ياقة المعطف حتى لاتشعر بالبرد فجأة خجلت من عملى هذا وتركتك ومضيت إلى حال سبيلى. «كتب آنوى تجربتين متواضعتين: (هو مولوس الأبكم)و (ماندارين) أتبعهما بتجربة ثالثة هى أول مسرحية عرضت له، وكانت بعنوان (القاقم) سنة ١٩٣٢. ومنها بدأ أول مرحلة من مراحل إنتاجه المسرحى.

لم تحقق المسرحية نجاحًا بالمعنى التقليدى ولكن لدى جمهور النقاد وجمهور المتفرجين أن كاتبا جديدا دخل عالم المسرح ومع أن جميع الأدوات كانت تنقص الكاتب الناشئ غيّر أنه كان يتمتع «بالجوهر» على حد تعبير أحد الصحفيين عاكسا بذلك الرأى العام فى جان أنوى الذى كان ما يزال فى الثانية والعشرين من عمره.

كتب أنوى بعد ذلك مسرحية أخرى بعنوان (كان يوجد أسير) التى لم تكن خيرًا من سابقتها. ولكن فى تلك الفترة أتاحت الظروف للكاتب الناشئ فرصة استكمال أدواته الفنية وصقلها وإجادة أسرار الكواليس وذلك على يدى المخرجين المبدعين: الروسى (بيتوئيف) والفرنسى (بارساك).

وكان (بيتوئيف) قد قرأ أولى روائع أنوى وهى المسرحية التى كتبها على منوال مسرحية (جيرودو) الأثيرة إلى نفسه (سيجفريد).

وهى قصة الإنسان الذى فقد ذاكرته وهويته ويبحث عن ذاته.

وقام المخرج وزوجته بالدورين الأساسيين فى المسرحية، مما حقق لها نجاحا كبيرًا، أعقبه نجاحا أكبر مع مسرحية أنوى التالية بعنوان «المتوحشة» وفيها عاد أنوى إلى لهجة العنف والقسوة التى مهرت مسرحية (القاقم). وقد فُتن الجمهور بشخصية «تيريزا» الفتاة المتمردة التى ستصبح الشخصية الأثيرة إلى نفس الكاتب فى عدد من أعماله التالية، مما جعل الكثيرين يعتقدون أن أنوى يكرر نفسه ولايأتى بجديد.

فى العام نفسه، قدم أنوى للمخرج «بارساك » مسرحية كوميدية مما يدل على أن الاتجاه الكوميدى والاتجاه التراجيدى يسيران فى خطين متوازين فى عالم أنوى المسرحى. إن جو التنكر الذى يشيع فى المسرحية ، والغراميات الرومانتيكية التى تنقلنا إلى عالم الأحلام بمثابة فاتحة مرحلة جديدة فى إنتاج أنوى، تميز بسلسلة من المسرحيات «الوردية»* بدأت مسرحية (ليوكاديا) ومسرحية (لقاء سانليس) عام ١٩٤٠ وعام ١٩٤١. فالحب ينتصر فى المسرحيتين. وكل شئ ينتهى على خير ما يرام وتهوى النفوس الشابة فى عالم جميل فاتن، هو بكل أسف ليس عالم الواقع.

ليس عالمنا، فلن يلبث أنوى أن يوقظنا من أحلامنا ويضعنا وجها لوجه أمام الواقع الأليم.

يتحقق ذلك عن طريق عالم الأسطورة الذى سبقه إليه كل من (كوكتو) و(جيرودو) فيكتب أنوى مسرحيته (أوريدس) ويقوم (بارساك) بإخراجها عام ١٩٤٢ لتمد الطريق لرائعته (أنيتجون) التى يكتبها فى العام نفسه، وبوحىّ من جو الاحتلال النازى الخانق. وتمزج المسرحية بين موضوعين جوهريين كان الكاتب قد جلاّهما فى مسرحيتين سابقتين، الحب المستحيل فى مسرحية (المتوحشة) ثم سلطان الماضى فى مسرحية (مسافر بلامتاع). فغيرة (أورفيه) المتعلقة بماضى (أوريدس) هى التى تجعله يفقدها إلى الأبد لكى يجمع الموت وحده بين العاشقين.

---

*قام أنوى نفسه بتصنيف مسرحياته إلى أنواع: المسرحيات الورديه، والمسرحيات الساطعة، والمسرحيات ذات الصرير، والمسرحيات الرمزية... الخ

وتأتى مسرحية (أنيتجون) وهى أكثر سوادًا، لكى تضيف إلى هذه الرؤية التراجيدية بعدًا آخر، يتجلى فى العبث أو اللامعقول. فالمسرحية التى كُتبت فى فترة من أحلك فترات التاريخ الفرنسى وهى فترة الاحتلال، تعكس اليأس الذى سبق أن مرّ به (ألبير كامو) فى رائعته (أسطورة سيزيف) التى كتبها أيضا فى ظل الاحتلال.

ومع تتبع المسيرة الفنية لجان أنوى، نجد مسرحيتين أخريين. صحيح أنهما ليستا من روائع الكاتب، لكنهما تستكملان هذا التوجه العدمى وتبلغان به القمة. الأولى (روميو وجانيت) حيث «جانيت» تجمع فى شخصها ملامح ثلاث بطلات سابقات من عالم أنوى فى مرحلته السوداء، هن على التوالى بطلات مسرحيات: (المتوحشة و(أوديدس) و(انتيجون). وهى على شاكلة الأخيرتين تدفع بفتاها إلى الموت.

أما مسرحية (ميديا) التى كتبها أنوى عام ١٩٤٦ لكنها لم تعرض إلا فى عام ١٩٥٣م، فأسطورتها معروفة حول تلك الأم الأغريقية التى أرادت أن تنتقم من زوجها فقتلت أبناءها ثم انتحرت . هذه المسرحية كانت تبدو نوعا من الاستفزاز. قد أدرك الكاتب ذلك مما جعله يؤخر عرضها سبعة أعوام كاملة.

بعد انتهاء الحرب والاحتلال، تغيرت وجهة أنوى الفنية، خاصة بعد أن بلغ الخامسة والثلاثين ، وتمكن من أدواته الفنية ومحصه الواقع وحنكته التجربة فلا داعى للهاث وراء الأسراب والأوهام، وليحجم سعيه الحثيث نحو العاطفية والبراءة والطهر، بل يتوجّب المزيد من الشك والريبة، والمزيد من الجروح والأحقاد والأضغان أيضا.

كانت (روميو جانيت) نهاية مرحلة ولت بلا رجعة

مع (الدعوة للقصر) تبدأ مرحلة جديدة أصبح أنوى فيها أكثر نضجا وأكثر تمكنا من أدواته. واكتسب أسلوبُه سهولة ويسرًا . واستفاد من الدروس التى أخذها عن كل من (بيتوئيف) و(بارساك) المخرجين، بخصوص الحرفة وأسرارها (البراعة فى التنقل فى المسرحية الواحدة من عصر لعصر، قضية

المسـرح داخل المسـرح، ثم الاسـتـرجـاع أو العـودة إلى الماضى كل هذه الوسـائل أجادها أنوى وأصبح يسرف فى استخدامها، بل ويلهو بها فى بعض مسرحياته.

فى هذه المرحلة نلاحظ أيضا ظهور الهجاء الذى يكون خفيفا لطيفا فى بعض الأحيان، قاسيا مريرًا فى بعض الأحيان الأخرى، كما نلاحظ حالات كثيرة من الاسقـاط والتلميح إلى الواقع المعاش. ومن ناحيـة أخرى، لم تعد هناك فـترات تفصل بين الإنتاج والعرض، مع شهرة أنوى وثبوت قدمه. فما أن ينتهى من كتابة المسرحية، حتى نراها فى يد المخرج والممثلين يتدربون عليها. وقلّما، باستثناءات نادرة، خانه النجاح الذى كان دائما حليفه.

قبل أن يطغى على أنوى «صرير» المسرحيات التى تحمل هذه الصفة، شرع فى مسرحية (الدعوة للقصر) يرسم صورة هذه الطبقة من المجتمع من العاطلين بالوراثة الذين كان قد عرض نماذج منهم فى مسرحياته «الوردية» ولكن الصورة فى هذه المرة أكثر وضوحًا، كما أن التناقض أكثر بروزًا بين الفتاة «إيزابيل» الوحيدة التى تتميز بالصراحة والوضوح، وبين مجتمع الزيف والغش الذى يحيط بها. ثم إن الجانب الشتوى من الحديقة الرائعة، مسرح معظم الأحداث، يشهد التحلل الوشيك الذى ينخر فى جسم الارستقراطية الآفلة والتى ترقص فى مطلع القرن حسب تحديد أنوى، مع أن التاريخ لايخدعنا.

ومع أن «السطوع» و«الصرير» يتناوبان فى مسرحيات هذه المرحلة إلا أننا ينغى ألا نغفل هنا مسرحية أخرى هى مسرحية «البروفة» أو «عقاب الحب» وهى شديدة الشبه بمسرحية «الدعوة للقصر». وجدير بالذكر أن هذه المسرحية أتاحت لفرقة (مادلين رينووجان ولوى بارّو) وفرصة لتقديم عرض من أروع عروضها.

وإذا كانت المسرحية تقوم على أسلوب المسرح داخل المسرح المأخوذ عن الإيطالى/ بيراندللو، فهو أيضا موضوع المسرحية التالية (كولومب)، غير أن الأمر لم يعد أمر هواة يتدربون على اللعبة المسرحية، وإنما تدخلنا (كولومب) إلى عالم المسرح بسراديبه وكواليسه، وبوحوشه المقدسة صراعاته. هذا العالم هو

الذى سيفضى بالفتاة إلى الفساد وانفصالها عن زوجها، واذا كانت هذه المسرحيات الثلاث الأخيرة توصف بأنها من النوع «الساطع»، فذلك لما تحفل به من رقصات وملابس زاهية الألوان ثم ، وبشكل خاص، بريق المسرح الذى يأخذ بالأبصار.

كان أنوى فى الفترة التى تفصل بين (الدعوة للقصر) و(البروفة) قد قدم مسرحيتين «رهيبتين» كشف فيهما عن آلام البشر بلا أى تحفظ أو مداراة، الأولى بعنوان (أرديل) ١٩٤٨، والثانية بعنوان (ڤالس مُصارعى الثيران)، ١٩٥٢ ولم تنجح المسرحيتان، ذلك أن المتفرج الفرنسى لم يكن على أهبة الاستعداد لاستقبال وتحمل مثل هذه الصدمات العنيفة. كما أن الأسنان لم تكن تقوى على مثل هذا «الصرير» فالكاتب لايعرض لنا من الحب إلا جوانبه القبيحة. وحينما يتعمق فى بعض المشاعر النبيلة نجده ينسبها إلى رجل أحدب وفتاة عانس، كأنما ليقول إن مثل هذه المشاعر الطيبة هى من اختصاص هذه النوعية من البشر. أما فى مسرحية (فالس مصارعى الثيران) فإن الرقصة أو الفالس بالتحديد التى رقصها الجنرال فى الماضى مع الأنسة، تذكرنا بنزهة (كراب) فى مسرحية بيكيت التى تحمل هذا الاسم ، وهى رمز للأوهام والأحلام التى لاسبيل إلى تحقيقها.

والأن، لابد من إسدال الستار على هذه المرحلة القاتمة، لابد من بعض النسمات المنعشة ، ولو بصفة مؤقتة، لإضفاء شىء من البهجة والحياة فى هذا الجو الخانق فى هذه المرحلة من مسرح أنوى.

تأتى مسرحية (القُبّرة) ١٩٥٣ بداية لهذه المرحلة التى تنتهى بمسرحية (الأوركسترا) ١٩٦٢، ليضيف أنوى إلى المسرحيات الصريرية نوعية أخرى هى مسرحيات الأزياء. والحقيقة أن مجرد تغيير الملابس أو العصر لايمكن أن يؤدى بالضرورة إلى خلق جوّ أو مناخ جديد. ولكن الواقع هو أن اللجوء إلى التاريخ أو العودة إلى الماضى ساعد أنوى فى ثلاث فرص هى المسرحيات الجديدة، فى الخروج من صحراء الحب أو جحيم العاطفة.

فى مسرحية (القبرة) بالذات يكف أنوى مؤقتا عن سخريته وتهكّمه. وقد أدرك الجمهور ذلك واحتفى بالمسرحية التى حققت نجاحا باهرًا . لقد تأثر

الجمهور وتعاطف مع (جان دارك) هذه الفتاة الطرية الندية المشرقة المبتهجة، كما سعد بلعبة النهاية. ومع كل فالبطلة هذه المرة أيضا، وفى نقاط معينة، تربطها علاقة وثيقة ببطلات آنوى السابقات أمثال (تيريزا) و(أوريديس) (أنتيجون) بالذات، فهى مثلهن ترفض، تقول «لا»، تقولها للكنيسة. وتقولها للأقوياء ، بل وللحياة نفسها. ولكن الرفض هنا يختلف عن العناد والتصلب. إن الرفض هنا فى متناول الجميع خاصة وأن آنوى جعل من بطلته رمزا للإنسانية جمعاء.

أما المسرحية التاريخية الثانية، ولعلها أروع ما كتب آنوى على الاطلاق، فهى مسرحية (بيكيت أو شرف الله) التى تروى لنا قصة الداعر الذى دخل فى خدمة الملك لينصبه مطرانا من أجل مناصرة قضيته. لكنه يتحول إلى الدفاع عن حق الله. إن اللغز المحيّر فى شخصيته هذا الرجل «المتبذل» الذى يعيش قديسًا ويموت شهيدًا، يكمن فى أنه يدافع عن قضية لايؤمن بها. ومن هنا كان عمق التحليل فى سبر أغوار هذه النفس المعقدة.

أما المسرحية التاريخية الثالثة فتختلف تماما. فهى من نوع الفارس الذى يعرى فيها آنوى نابليون، ويكشف عن جميع سوآته ويسخر من لعبة تبدل النظم السياسية وتحولها. ولايخلو ذلك من عقد المقارنات المضحكة والتلميحات الفكهة.

فى الفترات الفاصلة بين هذه المسرحيات التاريخية قدم آنوى أربع مسرحيات من ذات «الصرير» أطلق فيها العنان للتهكم والسخرية. بل ومشاعره الدفينة أيضا هذه المسرحيات هى بالتوالى: (أورنيفل) ذلك الإنسان المعقد الذى يدعى أنه لايقيم للأخلاق وزنا. ويدرك الخواء الذى يحتويه وقد بلغ أرذل العمر، مع ثقته الكاملة بقصاص الله العادل. تأتى بعد ذلك مسرحية (بيتوس المسكين) ولعلها أعنف مسرحية كتبها آنوى بعد مسرحية (الأسماك الحمراء) التى سنتحدث عنها فى حينها. فهو فيها يسوّى حساباته. ولكن مع من ؟ مع الجميع. مع اليمين واليسار، ومع الارستقراطية، ومع البرجوازية، ومع الشعب أيضا، مع العدالة، وبالذات مع المحاكم الإستثنائية، ومع التطهير الذى تم عام ١٩٤٤م. مرة

أخرى نحن أمام المسرح داخل المسرح. ولكن التمثيل هنا يختلط بالواقع ويكاد أن يحل محله. ثالث المسرحيات التاريخية هى مسرحية (هورليبرلو ١٩٠٩) L'Hurluberlu وهى أقل «صريرًا» والعنوان نفسه له مغزاه وواضح اعتماد آنوى على موليير، فكما عاد فى المسرحية السابقة إلى (دون جوان)، فهو هنا يستمد الكثير من ملامح (كاره البشر) الذى يصبح عند آنى «عاشقا رجعيا». وهو يذكرنا كثيرا بشخصية (آلسست) بحماقته ورعونته. هذا الجنرال الذى يستعدى الناس جميعا. الغيور الذى يتوسل إلى زوجته لكى تخونه. إنه (آلسست) أمام (سيليمين) الذى يُضحك المتفرجين مع غصّة فى حلوقهم.

أما المسرحية الرابعة عنوان (المغارة) التى كتبها أنوى عام ١٩٦١ فهى تخلو من البهجة تماما. لقد حاول فيها آنوى أن يرى إلى أى مدى يمكن أن يذهب بالقسوة والعنف، لقد بلغ اليأس به والقنوط من البشرية حدا لم يبلغه من قبل ولن يصل إليه من بعد. إنها مسرحية «الناس اللى تحت» فى مواجهة «الناس اللى فوق»، سكان المطابخ أمام سكان الأجنحة ، الكنتيسّة وعائلتها، هؤلاء أيضا لايخلون من الرذائل فقد كان الكونت فى يوم من الأيام عاشقا للطباخة التى لقيت حتفها.

آخر مسرحيات هذه المرحلة بعنوان (الأوركسترا)، أوركسترا من السيدات كما فى مسرحية (المتوحشة). لكن ما أن ينتهى العزف حتى تنخرط النسوة فى هرج ومرج يباح فيه كل شىء . هذه المسرحية مثال «للصرير» عند آنوى الذى يعتمد على المعارضة بين جو الكآبة والمرح.

بعد ذلك لزم آنوى الصمت ست سنوات فمن عام ١٩٦٢ حتى عام ١٩٦٨ لم يقدم أية مسرحية اللهم إلا مسرحية مقتبسة عن «الألمانى كلينست عام ١٩٦٦» وكان جمهور آنوى قد اعتاد مشاهدة مسرحية جديدة كل عام تقريبا. ولكن ما سر هذا الصمت؟ هل هو محض نزوة أو اختيار حر؟ هل هو عجز عن الكتابة؟ أم رفض لها؟ لانملك إلا أن نحترم سر الكاتب ومع كل فقد عاد للكتابة، بل لقد عوّض فترة الصمت، فقد خرج علينا فى عامين بأربع مسرحيات الواحدة تلو الأخرى. وتمثل هذه الفترة (١٩٦٨ ـ ١٩٧٠) مرحلة مهمة فى طريق نجاح آنوى، ففيها أجاد آنوى وسائله وحذقها، ولكننا لانستطيع الزعم بأنه حقق تطورًا بمعنى الكلمة.

ومسرحية (الخباز والخبازة والصبى) ليست مسرحية تاريخية، وإنما هى مسرحية تدور أحداثها فى جو عائلى، جو العلاقات الأسرية، فى عش الزوجية ويتحدث (توتو) الابن بلسان الكاتب. فآنوى دائما يهاجم الحب ويندد بالزواج.. «لماذا تتشاجران دائما على الطعام؟ لأن كلاً منكما لم يعد يحب الآخر؟ «وتأتى الإجابة اللماحة الرهيبة فى الوقت نفسه. «كلا، ولكن لأن كلا منا قد أحب الآخر «إن أنوى هنا يتعرض لأحلام الزوجية ويجسّدها. فهناك دائما الطرف الثالث الذى يمثل الرغبات الدفينة والهواجس المكبوتة التى تحول دون التواصل الحقيقى والوئام. ويعّمق أنوى فى هذه المسرحية ربطه المعتاد بين الحقيقة والأوهام كما لم يفعل من قبل إن (توتو) الذى درس تاريخ الثورة الفرنسية يتصور أن كارثة كبرى يمكن أن تقرّب بين والديه وتزيل بينهما أسبا الخلاف. وها نحن نشاهدهما معه بملامح لويس السادس عشر ومارى انطونيت وقد أمسك كل منهما بيد الآخر داخل السجن، إن مثل هذه اللمسات الدقيقة الفكهة تُضْفى شيئا من الاسترواح والشاعرية فى مثل هذا الجو الكئيب.

فى مسرحية (عزيزى آنطوان) التى قدمها آنوى فى العام التالى (١٩٦٩) يعود بنا إلى أسلوبه المفضل، المسرح داخل المسرح. فها نحن مرة أخرى بعد (المغارة) و(كلولومب) و(البروفة) أمام مفارقة بين المغامرة الإنسانية الحية وبين الإبداع المسرحى. إن البطل قبل أن يُقْدم على الانتحار فى ظروف غامضة، يستقدم بعض الممثلين ليقوموا أمامه وحده بأداء مسرحية تصور أهم أحداث حياته. ها هو ذا وجها لوجه أمام سيرة حياته يتأملها ويحكم عليها، متدخلا ببعض الملاحظات والتعديلات التى يبديها للممثلين على شاكلة (هاملت).

أما فى مسرحية (الأسماك الحمراء) التى قدمها أنوى عام ١٩٧٠ فهو يترك فيها الحبل على الغارب لعواطفه وخواطره كما لم يفعل من قبل، وذلك فى أسلوب يجمع بين الفكاهة والقسوة. ويعود فيها إلى الموضوع القديم الذى تناوله فى مسرحيات أخرى مثل (المتوحشة) و(المغارة) و(بيتوس المسكين) بنوع خاص، ألا وهى الهوة السحيقة التى تفصل ين الفقراء والأغنياء . ولكنه يركز على الكراهية التى يكنها المعدمون لأولى الفضل من الموسرين، وبخاصة من يغدقون

عليهم الخير ويكفونهم مأونه السؤال، ويحاولون إلغاء الفوارق الامتيازات، إن حفيظة المعدمين ضد أصحاب الجاه أو المال أو العقول الراجحة، والرغبة فى جعلهم يدفعون ثمن هذه الامتيازات ، يمكن أن يكون مادة لمسرحية شديدة السواد، غير أن آنوى هو دائمـاآنوى الذى يكسر حدة الكآبة بالضحكة «الصريرية» بطبيعة الحال. ولاينسى آنوى كما فى مسرحياته السابقة، أن ينثر التلميحات الذكية حول مسرح الطليعة وحول النقاد والمثقفين التقدميين، وحول إنتاجه المسرحى نفسه.

وتأتى (لاتوقظوا السيدة) بعد ذلك ببضعة أشهر، لتجمع وتمزج معًا الحب والمسرح. فكما شاهدنا الحب يولد ويموت فى مسرحيات (كولومب) و(البروفه) و(عزيزى أنطوان) على خشبة المسرح أو فى الكواليس، فآنوى فى هذه المسرحية (لاتوقظوا السيدة) يُدين المسرح ويجعله المسئول عن الفشل فى الحب «لو أحببتُ رجـلا ذات يوم، فلن أعـمل بالمسـرح «هذا مـا تصـرح به الممـثلة الناشـئـة فى المسرحية. نحن أمام مسرحية تبعث على اليأس، ولكنها تثير الضحك أيضا. يتدرب فيها الممثلون مع مشاهدين من مسرحيات (هاملت) و(مدرسة الزوجات) ويسخر فيها أنوى من (تشيكوف) و(إبسن) ولعل الإدانة العظمى التى يوجهها آنوى للمسرح وللمشتغلين فيه تتلخص فى هذه العبارة: «هؤلاء الممثلون، من فرط ما يقلدون ويمثلون يصبحون بلا قلوب، هذا شىء معروف. ألم تكن الكنيسة على حق فى الماضى حينما طردتهم من رحمتها؟»

لقد راح آنوى فى أواخر أعماله المسرحية يلهو بالمهنة التى يعشقها، ويلهو بالماضى، وبالتلميحات وبالألفاظ، وبالأشخاص . وهو فى كل ذلك يلهو بنفسه أيضا

هذا ما نجده فى أعماله الأخيرة التى لم تسجل تطورًا يذكر على مستوى الفكر، ولكنها حققت مزيدا من التمكن من حرفة المسرح. هذه المسرحيات على التوالى هى: (مدير الأوبرا، ١٩٧٢) و(كنت لطيفا حينما كنت صغيرا، (١٩٧٣) و(الإيقاف، ١٩٧٥) و(السيناريو، ١٩٧٦) و(أعزائى، ١٩٧٧) و(اللباس، ١٩٧٨) و(الحياة الجميلة، ١٩٨٠) ثم (السرة، ١٩٨١) ثم (أوديب أو الملك الأعرج، ١٩٨٦)

* * *

بعد خمسين عامًا فى المسرح، واكثر من أربعين مسرحية، راق للكاتب يوما أن يصنّفها إلى مسرحيات وردية وأخرى سوداء وأخرى متألقة وأخرى صريرية. ولكن الواقع هو أن الاختلافات ليست جوهرية، بل ليست واضحة تماما. فالمرارة التى يهزأ بها آنوى نفسه تقبع خلف الضحكات. كذلك فإن المسرحيات الوردية لاتخلو من الكآبة التى تبعث على القلق. حيقية القول أن ما يمكن أن يكون قاسمًا مشتركا فى جميع أعمال آنوى هو «الصريرية» التى تطغى على مسرحياته حتى الأخيرة منها، فيبدو أن أنوى لم يستطع الفكاك من هذا الطابع العام.

ثمة صفة أخرى عامة وهى نتيجة طبيعية للصريرية ألا وهى التشاؤم. فإذا كان من الصعب أن نتحدث عن تطور فكرى عند آنوى أو فلسفة خاصة به، فنحن على الأقل نلاحظ طابع التشاؤم فى كل أعماله، فهو يرفض الوضع الإنسانى الراهن ، بل ويرفض الإنسان المعاصر. ومع كل فهو لايؤمن بإمكانية إحداث أو حدوث أى تغيير . لقد تأكدت هذه النظرة العدمية فى مسرحياته الأخيرة. فكل شىء باطل وهو يضحك من ذلك ويرى ألا ينبغى أن نأخذ شيئا مأخذ الجد. فالضحك وحده هو الذى يعيننا على تحمل هذه الحياة الدنيا . لعل هذا هو الدرس الوحيد الذى أخذه آنوى من الطليعيين والعبثيين.

الفقر وأمراضه عند أنوى

من حيث الموضوعات، مسرح آنوى بشكل عام يعرض لنا قضية الفقر فى هذا العالم وإذا كان الفقراء فى بعض الأحيان لايقومون بأدوار البطولة فى هذا المسرح، فإننا نجدهم قابعين فى أحد أركانه أو يلقون عليه بظلالهم الحزينة فى أغلب الأحيان يكون الإنسان الفقير هو أهم شخوص المسرحية وهو كذلك على الأقل فى مسرحيات أنوى الأول ونقصد بها «القاقم» جيزابيل» و«المتوحشة».

إن موضوع الفقر والفقراء يسيطر على أنوى منذ باكورة أعماله ويلح عليه فى عناد وإصرار، فهذا فرانز Franz بطل «القاقم، شاب فقير لايتمكن من الزواج من الوريثة الثرية فيقتل عمتها. هذا مارك فى مسرحية «جزابيل» يرفض الفتاة الثرية التى يحبها لكى يقاسم أمه جزابيل مصيرها المؤلم.

ثم هذه تيريز فى «المتوحشة». ترفض بدورها العازف الغنى لترتبط بوالديها التعسين .

وحيث يكون الفقر يكون المال مركز اهتمامات الشخوص والمحرك لها.

فهى إما تسعى إليه سعيا حثيثا وإما تفر منه وتتجنبه، فالمال فى رأى هذه الشخوص هو الوسيلة إلى النجاح فى الحب أو العقبة فى سبيله، المهم أن المال فى جميع الحالات يرتبط بمصائرهم ارتباطًا وثيقا. إن المال بالنسبة لفرانز بطل «القاتم» يصبح هو الشرط الأوحد لتحقيق سعادته، وهو لايتورع عن ارتكاب الجريمة وقتل الدوقة لكى تتمكن «مونيم» حبيبته من أن ترث.

وعلى النقيض من ذلك فى مسرحية «المتوحشة»، نجد أن المال ليس هو الوسيلة للسعادة وإنما هو العقبة فى سبيلها إن المال شوه والدى تيريز وأرداهما فى حضيض الخسة والدناءة. فهما على استعداد لبيع ابنتهما، فهما لايؤمنان بالحب الطاهر الذى يربطها بمن تحب. ولكى تحافظ الفتاة على طهارتها وجب عليها أن ترفض المال: «آه ! كلا، كلا لهذا المال، لشد ما تعذبت بسبب هذا المال. لقد ضاعت سعادتى بسبب هذا المال. لا أريد»

وهكذا يطالعنا البطل عند أنوى مصابًا بأمراض الفقر وتوابعه من خسة ومهانة وذلة. غير أنه يكون طاهرا نقيا إذ أنه لايتوارى عن حقيقته ولايُخفى جرحه ويتجلى طهره بالذات فى محاولته المستميتة فى أن يأخذ على كاهله فقر أهله وبؤس ذويه.

فهذه تيريز «فى المتوحشه» لاتكاد تعتاد حياة السعادة مع حبيبها فلوران، حتى تفاجأ بحضور أبيها والعازف الذى يريدها لنفسه فتطردهما فى مشهد تكشف فيه عن حقيقة مشاعرها:

(تيريز: إذن ، اغربا عن وجهى. اذهبا أنتما الاثنان. أريد أن أكون سعيدة ولا أفكر فيكم أبدا. أنتم تعساء.

ولكن الأمر سيان بالنسبة لى، فقد انتزعت نفسى من هذه التعاسة. ما أقبحكم ! ما أقذركم ! ما أقذر الأفكار التى تملأ رءوسكم ، إن الأغنياء على حق حينما يسرعن وهم يمرون بجواركم فى الشوارع.. انصرفا ، انصرفا بسرعة فأنا لا أريد أن أراكما».

ولكنها بالرغم من ذلك ، فستغادر هى أيضا منزل فلوران تاركة ثوب العرس قبل أن يتم ستغادر البيت بلا ضوضاء لتتحمل قدرها وتعيش بقية حياتها مع من تبغضهم.

هذا الموقف يعود إليه أنوى فى مسرحية (جيزابيل) حيث الفتى مارك يجمع إلى فقر والديه سوء سلوكهما أيضا. فما أن يُوفَّق فى العثور على فتاة أحلامه حتى يكتشف أن أمه على علاقة بسائق أسرة هذه الفتاة. والأم لايهمها السمعة

ولا سعادة الابن، بل هى تطلق العنان لغرائزها ومتعها التى لاتليق بسنها تنشد السلوان عن زوجها الفاسق هو أيضًا، الذى لاينفك من جانبه يطارد الخادمة ويعقد معها الصفقات.

فى هذا الجو المقيت، يتعذب الابن، فلا أحد يهتم بأمره. هو من جانبه يحاول أن يصلح الأب تارة ويعيد الأم إلى صوابها تارة أخرى ليقوم كل منهما بواجبه نحو الأسرة أو على الأقل لينقذ سعادته المهددة بالدمار:

مارك - (ينادى) ماما! ماما!

صوت الأم - ليس لدى وقت، إننى أرتدى ملابسى.

مارك - اصعدى حالا، ضرورى!

(الأم تدخل متسرية بطريقة عجيبة)

مارك (يبدأ رزينا)

أمى!

الأم - نعم ، ماذا تريد؟ هل تعجبك قبعتى الصغيرة الامريكية؟

مارك - هل جننت؟

الام - كنت أتوقع منك ذلك. إنك تريد أن أرتدى ملابس العجائز! إننى لم أصبح بعد عجوزًا يا صغيرى مارك، ليس بعد....

(تصلح هندامها أمام مرآه. تغنج)

مارك - أمى

الأم - ماذا بك يا صغيرى؟

(تنظر إليه . تتحسس شعره فى حركة أمومة)

هل أنت بائس؟

مارك - أجل

الأم - مـاذا جنيت من الذنوب لكى أنجب ابنا كهـذا ؟ كيف يمكن أن تصبح بائسا؟

لاشئ هناك، دعك من هذا، إن هذه الأحزان تمر بسرعة.

(تربت عليه خفيفا. يتبعها بعينيه. يتردد عندما تصبح قريبة من الباب يناديها).

مارك - أمى!

الأم - ماذا تريد إذن؟ ستجعلنى أتأخر عن الغداء. إننى على موعد فى الثانية!

مارك - يجب أن تستمعى إلى يا أمى

الأم - (أمام المرآه) هيا ، تكلم. أهى أشجان الحب ؟ حقا إنك لاتقصها على اطلاقـا، فـأنت لاتثق بى. إيه حسن ، تكلم هل تحب هذه الصبغة الشقراء الإيطاليه؟ أظن أننى كنت أجمل حينما كنت استخدم الصبغة الكستنائية . إنك لاتقول لى شيئا أبدا.

مارك كان حديثى معك سيصبح سهلا لو لم تستخدمى الصبغة الإيطالية.

الأم - أنت مـثل أبيك ، تريد أن أصـبح عـجـوزا حـتى أسـتطيع أن أتفـرغ لخدمتكما.

مارك - لاتختلقى أفكارًا سيئة. إننى أحبّك ، وأود أن تكونى سعيدة ولكننى أود أن أكون سعيدا أنا أيضا.

الأم - وهل أنا أحول بينك وبين السعادة؟

مـارك - اجلسى. اخلعى على الأقل قبعتك الأمريكية. أجل ، إخلعيها. إننى أجلس على الأرض وأضع رأسى بين ركبتىّ كما كنتُ طفلاً. أنا بائس يا أمى وهذا بسببك أنت.

الأم - ماذا تخترع ثانية؟ إنك تتسلى بتعذيبى!

مـارك - منذ زمن، ربما منذ عشر سنين . تضايقت أن أكلمك بهذه الطريقة

وفى بعض الأحيان كنت أريد أن أتوسل إليك لكنى أما كالأمهات الأخريات. وفى بعض الأحيان كنت أريد أن أسبك، أن أهينك..

(ينكمش بين ركبتيها)

الأم - ماذا بك يا مارك؟

مارك - فى سن السادسة كنت أبله كجميع الأطفال. كنت أظن أننى قوى. وقد أوشكت أن أؤديى هذا المشهد أمامك. والآن ، وقد كبرت قليلا، أدركت تماما أننى لن أؤدى ما حييت، مشهدى البديع، مشهدى الرهيب.

الأم - ولكن، ماذا بك؟

مارك - أمى ! ألا تمكنينى من السعادة قليلا بدورى، ألا تقبلين أن تكونى عجوزا كما تقولين ! ليس هذا قبيحا، كما تعلمين ، عجوزا ماتزال جميلة، لها شعر أبيض جميل، عجوزا ترتدى ثيابًا سوداء ، وتلمع منزلها، عجوزا تهتم...

الأم - (تنهض) دعنى يا مارك . أنت أنانى.

مارك - (يصرخ) أماه!

الأم - (تتوقف) لقد ضحيت بنفسى فى سبيلك. لم أكن أتصور أنك ستكافئنى بهذه الطريقة أه! هذا عقاب إنجاب الأطفال..

(هما الآن مبتعدان كل عن الآخر).

مارك (بوضوح، ضاغطا على أسنانه).

أمى ، ليس هذا صحيحا، إنك لم تضح من أجلى أبدا . وإننى أسألك لأول مرة أن تفعلى ذلك.

الأم - أنت أنانى!

مارك - لاتكررى هذه الكلمة فهى غير صحيحة تشجعى وانظرى داخل نفسك راجعى نفسك.

الأم - دعنى أذهب.

مارك ـ كلا.

الأم ـ دعنى أذهب، فلم أعـد أريد أن أنصت لك! من أجلك أنت، بقـيت إلى جوار هذا البخيل، هذا الجبان الذى أبغضه . إننى أندم الآن لأننى لم أرحل.

مارك ـ كنت تحسنين صنعا لو كنت رحلت.

الأم ـ ماذا تقول؟

مارك ـ أقول أنك كنت تحسنين صنعا لو كنت رحلت : كنتُ سأكون أقل شقاء! ولكن. لاتوهمى نفسك إن الرحيل مجرد كلمة. فأين تذهبين ؟ لقد بقيت لأنه يعولك، ولأن هذا الوضع أفضل وأيسر. ولكنك لم تضح بأية متعة من أجلى.

(تنهض فجأة. لاتقول شيئاً يريد أن يحتجزها. تحاول أن تخلص نفسها. بدون كلمة واحدة، وعيناها زائغتان، تبكى بلا صراخ).

.. سامحينى يا أمى، سامحينى. إننى لا أدرى ما أقول. وكما ترين، إن هذا الكلام السيئ يفلت من بين شفتى. ليس هذا صحيحا، لقد بقيت لانك كنت تحبيننى. أنا اعرف ذلك، سامحينى يا أماه. لقد كنّا خير صديقين . وكنت دائما تخلصيننى من المكائد . ليس هذا صحيحا. لقد كذبتُ عليك، ينبغى أن تنسى ما قلته . لقـد بقيت أنت لأننى عندما كنت أصاب بالمرض لم يكن هناك غير يدك فوق جبينى تشفينى، لقد بقيت لأننى فى المساء كنت لا أحب أن أؤدى صلاتى إلا بصحبتك ، وإذا كنت قد أشقيتنى فإنك لم تفعلى ذلك عمدا أبدًا. ماما ، ماما، لماذا فقدنا كلمات الطفولة الجميلة؟ ماما ، مامى . لاتبكى يا أماه! اسمعينى ، إننى أجلس متكورًا على الارض حتى إنك تستطعين أن تعتقدى أننى لم أكبر بعد. أنت الآن عـائدة منذ قليل، وقـد ظللتُ أنتظرك طوال النهـار فى المطبخ مع الخـادمـة. ولقـد نسـيتِ مـرة أخـرى ذلك الحـصـان الآلى الذى كـان ينبـغى أن تحضـريه لى كل مساء، وتقـولين لى: لايجب أن تقـول إننى خـرجت وأنا أجيبك «كلا يا أماه لن أقول»

(صمت)

الام ـ لايجب أن تؤدى أمامى مثل هذا المشهد الفاضح يا مارك

مارك ـ (بنفس الصوت) ـ كلا يا أماه.

(صمت آخر طويل)

الأم ـ لقد بكيتُ. فلابد أن أضع المساحيق مرة أخرى دعنى أنهض.

مارك ـ (بصوت الرجل الذى عاد إليه)

كلا، يا أماه!

الأم ـ دعنى إذن....

مارك ـ (يقبلها، يمسكها بالقوة، يتحدث إليها عن قرب شديد بصوت خفيض)

أماه، أماه. ليس بوسعك أن تفقدينى هذا النصيب من السعادة. لن تلبثى الآن أن تقومى بمهزلة مشئومة سوف تصليك عذابا، فتوقفى من تلقاء نفسك وأتيحى لى فرصة السعادة. كونى كما أطلب إليك أن تكونى ، وهذا أمر يسير للغاية إننى أخجل من التحدث إليك، وأرى جيدا أنك تخجلين من سماعى. ماذا تريدين؟ ليست غلطتى إننا ننطق كلمات لاينطقها الأبناء والأمهات ولكن من الأفضل أن تقولها، هذه الكلمات، حتى ولو خجلنا منها. إن شيئا بالغ الثقل يقوم حائلا بيننا وربما كان ما بيننا من الحب لايكفى لإزالته.

(لحظة، ثم يتوسل، برقّة وبطء)

.. أهجريه، يا أماه... أهجريه. كونى أمّا كغيرك من الأمهات ، الآن قد أصبحت عجوزًا ولن تلبث السن أن ترغمك على هذه التضحية...

الأم ـ أنت مجنون!

مارك ـ أهجريه يا أماه، أهجريه انظرى ، إننى لا أكاد أجرؤ على أن أتقدم إليك بهذا الرجاء المخجل، فاستجيبى له.

الأم (متصلبة) ـ فيم يهمك ما أفعله؟

مارك - إننى أحب فتاة. ولا أريد لها أن تظل مجرد عشيقتى بمواراتى منها والكذب عليها كالأخريات . اسمحى لى أن تصبح زوجتى.

الأم - ماذا يمنعك ؟ هل تخجل منى؟

مارك - إنه سائق والدها يا أماه.

جورجيت (تدخل) سيدتى إمارسيل تحت. إنه فى حالة هياج شديد. يحطم كل شئ وهذا السائق يبتز نقود الأم.. وهى لاتملك أن ترفض له طلبا فهى من جانبها تحاول أن تحصل من زوجها على المال الذى يريده السائق حتى لايقطع علاقته بها وتفقده إلى الأبد وهو بالنسبة لها آخر فرصة. وهى تتشبث به تشبثها بالحياة نفسها:

الأم (للأب) - يجب أن تقرضنى الآن خمسة آلاف فرنك.

الأب - مستحيل.

(يريد أن يخرج)

الأم - لن تخرج . لابد أن تقرضنى إياها، فاهم، لابد أن تقرضنى إياها..

(تمسك بسترته)

الأب - لكى تعطيها لعشيقك؟

الام - أجل ، لكى أعطيها لعشيقى... لابد منها فى الحال. أنقذنى . ولسوف أقتصدها لسوف أعمل واجنيها، اقسم لك.

الأب - آه، إنك تضحكيننى

(يضحك وهو يحدث جلبة، ضحكا مفتعلا)

الأم - أوه، لاتضحك هكذا!

(يتوقف فجأة)

الأب - أنا ليس لى زوجة! ولن أجرد نفسى من مالى لكى أمهر لك رجلا.

الأم ـ لقد سرقها من سيده. إذا لم يحصل عليها قبل غد، فسيقبض عليه. لا أحد غيرى يستطيع أن يقرضه إياها.

الاب ـ ما أشد طيبتها! كيف تجد أمك يا مارك؟ تطلب منى نقودًا لتصلح ما أفسده اللصوص.

(يضحك)

الأم ـ لاتضحك! لاتضحك! إنك ترى جيدا أنى كالمجنونة وأننى أبكى. إنك تبغضينى وأنا أعلم ذلك. تريد أن تذلنى، تريد أن تنتقم لنفسك. فانتقم لنفسك، أذلنى. انظر إننى أركع على ركبتى. سأبيع المجوهرات والأثاث الذى أمتلكه سأكتب إلى أختى لترسل إلىّ نقودا، باختصار سأردها لك، اقسم لك! مارك، قل له إننا سنردها له.

الأب ـ لافائدة.

مارك ـ انهضى يا أماه

الأم ـ كلا لاأريد أن انهض. أريد أن يقرضنى إياها. سأظل متعلقة بساقيه حتى يقرضنى إياها.

الأب ـ (يتوجه بوقار ناحية الباب)

.. أحسنت صنعا. فإن دموعها ما كانت لتثنينى.

الأم ـ إننى أكرهك! أكرهك! دعنى يا مارك، دعنى. أريد أن أنزع عينيه! أريد أن اضره، أن أصفعه.

وتتآمر الأم لتحصل على المال بأى ثمن حتى لو كان عن طريق الجريمة التى يكون نتيجتها مصرع الزوج. يستولى الشك على الابن مارك ولا يريد أن يصدق أن أمه يمكن أن تنحدر إلى هذه الدرجة من الخسة والدناءة. ويحاول أن يقنع نفسه ببراءتها بل هو ينتحل لها الاعذار. ليس فقط لأنها أمه، وليس قط لأنه أبوه، وإنما من أجل إنقاذ نفسه من العذاب الذى يعيش فيه،من أجل إنقاذ صورته أمام خطيبته وأسرتها. وتنكر الأم أنها قامت بتنقية نبات القطر الذى أكله الأب

وكان من النوع السام وتسبب فى قتله. ويضيق مارك الخناق حول أمه ليجبرها على الاعتراف. ويلجأ إلى الخادمة، وهى الشاهدة والمساعدة على الجريمه:

مارك - جورجيت!

(تدخل)

.. جورجيت، ألم تكونى متأكدة من نبات الفطر الذى جمعه والدى أول أمس؟

جورجيت - كلا. يا سيدى مارك

مارك - هل قمت بتقنينه؟

جورجيت - أنا لاأفهم فيه شيئا.

مارك - وسيدتك هل قامت بتقنينه؟

(جورجيت لاتجيب)

أجيبى.

(جورجيت تنظر إلى الأم)

الام - أجيبى، يا جورجيت! فقد كنا معا. كما تذكرين. وقد تخلصت مما اعتقدت أنه فاسد.

جو.ورجيت - لقد ألقيت ببعضه. هذا صحيح

مارك - هل لاحظت بعضا منه كان أصفر صغيرا فى الطبق الذى قدّمتِه إلى والدى؟

جورجيت - زهور سقوط.

مارك - زهور سقوط؟

جروجيت - هكذا نسميها فى بلدتنا.

مارك - هل كنت تعلمين أنها سامة؟

الأم - كلا! لم تكن تعرف!

مارك ـ هل كنت تعرفين أيتها الفاجرة!

(يلوى رسغها)

جورجيت أى!.. إنك تؤلمنى.

مارك ـ سأظل الوى حتى تجيبى!

الأم ـ ولكن لماذا تريد أن تجيبك. ستكذب.

جورجيت ـ أى! أى! أجل . كنت أعرف.

(يتركها. صمت طويل ـ الأم ، منبطحة ، تكرر آليا)

الأم ـ إنها مجنونة.. إنها مجنونة.. إنها مجنونة...

مارك ـ لماذا قدمته له مادمت كنت تعرفين؟

جورجيت (تصمّم فجأة) إنها سيدتى التى امرتنى بذلك . قالت لى إنها ستعطينى خمسمائه فرنك حينما تحصل على العشرة آلاف فرنك.

(مارك لايتحرك. الأم تصب لنفسها لكى تشرب دون كلام)

جورجيت ـ (تدعك رسغها) ـ لقد أخبرتك أنتَ بذلك. ولكننى سأسكت من أجل الشرطة. إنه الآن سر بيننا نحن الثلاثة.

(صمت آخر)

لن أذيعه أبدا، بكل تأكيد. كل ما هناك أنه يجب إعطائى الخمسمائة فرنك ويجب أن يكون سيدى مارك لطيفا معى.

مارك (يصرخ فجأة كالمجنون)

.. جاكلين! جاكلين! انقذينى.

«تسدل الستار»

إن جميع مسرحيات أنوى السوداء منها والساطعة، الوردية وذات الصديد

ترسم لنا صورة للبؤس واحدة، بجرحه الأليم ومرارته وتمرضه وبغضه، أيضا بهروبه إلى عالم الأحلام والخيالات بألقة وفتنته.

إن مصدر الآلام عند هذه الشخوص يكمن فى حاجتها إلى شيئ معين هذا الشيء هو السعادة والجمال. هو البساطة. ولكن هناك ما يحول بين الشخوص وبين ما تريد. وتتمثل هذه العوائق فى «الأعشاب الخبيثة»، فى القاذورات، فى «البقع» التى تفصل الشخوص عن البساطة، بساطة الطفولة التى فقدتها. هذه الأعشاب الخبيثة اللى نبتت فى تربة الفقر. فى قلب الطفل الذليل، القلب الذى تغذى على البغص والتمرد. ومن ثم كان الهدف عند هذه الشخوص هو التطهر مما لحق بها من الدنس وتوقها إلى العودة إلى عالم الطفولة ببراءته وطهره. وهى فى هذا الصدد، مع الفارق ، أشبه بشخوص بيكيت التى فى غمرة رفضها للواقع الأليم والانتظار العقيم ، تتوق إلى العودة إلى حالة ما قبل المولد، حالة الجنين فى بطن أمه حيث الأمان والاطمئنان.

وكما يستحيل على شخوص بيكيت العودة إلى رحم الأم، يستحيل على شخوص أنوى العودة إلى مرحلة الطفولة أو إلى طهرها وبراءتها، ذلك لاستحالة محو آثار الجروح التى أصابتها وآثار التلوث الذى ران عليها.

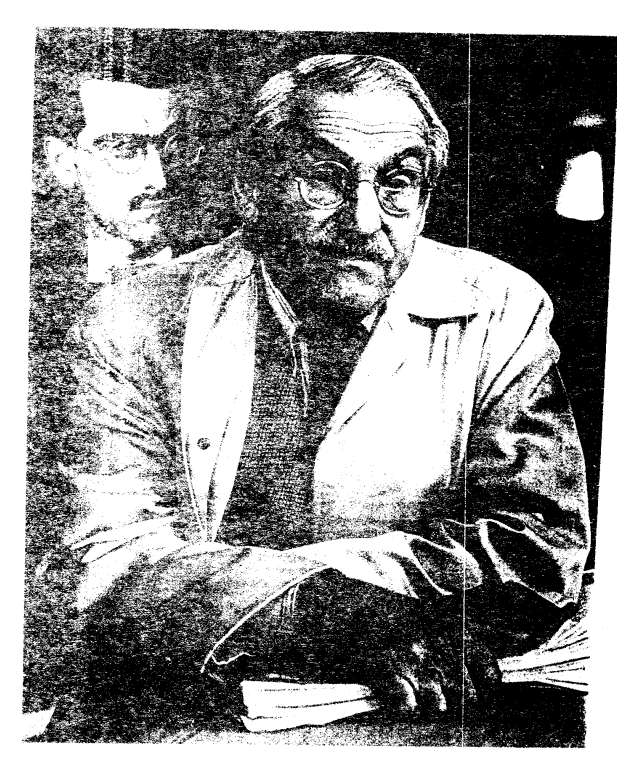
وإذا كان صمويل بيكيت يرى أن مجرد مجيئنا إلى الحياة خطيئة، فإن أنوى يرى أن قبول الحياة، بأى شكل كان، يفضى حتما إلى الضّعة والمهانة.

ففى جميع مسرحياته، مهما كان لونها وطبيعتها، نصادف الإنسانية نفسها الشخوص أنفسهم يتربص بهم الفساد أو الخبث الذى لامحالة غالبهم . وإذا تراءى لبعضهم الثورة أو المقاومة فإن مصيره الفشل والخيبة.

وحقيقة الأمر أن مسرح أنوى ، مع أنه يمثل قمة من قمم المسرح المعاصر، إلا أنه ظل بمنأى عن أكبر حركة مسرحية فى النصف الثانى من هذا القرن وهى مسرح الطليعة لقد فضل أنوى أن يقدم أعمالا تكون فى متناول الجمهور العريض وإذا كانت مسرحيته «انتيجون» إحدى الأعمال الشاهدة على العصر (بعد تحرير فرنسا) جنبًا إلى جنب مع «الذباب» لسارتر و«كاليجولا» لكامو، فإن وراء كل مسرحية من مسرحياته السوداء نموذجًا قديمًا يدل على مدى هبوط أنوى من علياء الفكر التراجيدى ليكون فى مستوى الجماهير التى اعتادت

مسرحيات الشباك . إن مسرحيات أنوى التى تأثر فيها كل من سوفو كل (أنيتجون) وبرناردشو (جان دارك) وت. ى اليوت (بيكيت أو شرف الله) نجد فيها الموضوعات الكبرى قد تضاءلت إلى أدنى مستوى ، بل أصابها التشويه والمسخ ، كل كذلك من أجل اجتذاب جمهور تقليدى اعتاد الخمول والكسل. ولايمنع هذا أن أنوى قد نجح فى هذه المهمة وأثبت مهارة فائقة.

شىء آخر يجمع بين آنوى وبيكيت. إن العالم الذى يصوره كل منهما، مع الفارق أيضا، عالم خال من الغيبيات أو الروحانيات، يفتقر إلى العقيدة الدينية أو بالمعنى اللاهوتى يفتقر إلى المخلّص. وهما فى ذلك يعبران عن الجيل والعصر. لعل ذلك هو السبب الأول فى شقاء الشخوص فى هذين العالمين ، الشقاء النابع من احساسها بأنها وحيدة مهجورة فى عالم لايرحم. فما فائدة التوقف؟ وما فائدة الشكوى؟ لابد من السير قدمًا فى الطريق. لابد من تكملة الرحلة، رحلة العذا ب التى كتبت عليها. اللهم إلا إذا كانت مثل «انتيجون» تملك إرادة الرفض وتمارسها. المؤلف نفسه ، مع أن مسرحه هو مسرح الرفض يرفض هذا الرفض الذى يعنى بالنسبة للشخوص التنازل عن كل شىء يرفض الحياة نفسها. إن أنوى يتجنب الطريق المسدود أو السجن الذى يمكن أن تقضى به عليه «فلسفته» ويجعل الغلبة للحياة، مهما قست، على الفكر المجرد.



جان أنوي.

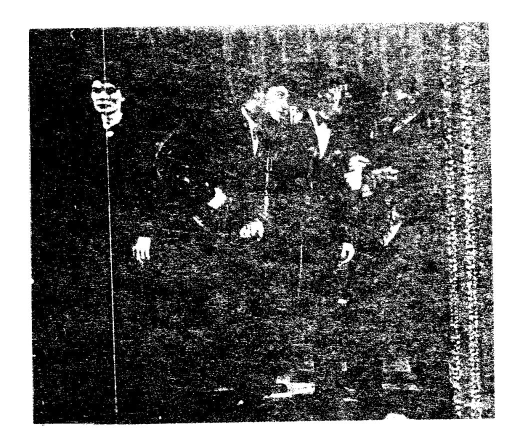


مشهد من مسرحية «أنتيجون» على مسرح الأتوليين.





على مسرح آمانديه اخراج أنطوان ڤيتسه عام ١٩٧١.



الممثلة الانجليزية اليزابيث هاردى فى شخصية أنتيجون عام ١٩٤٧.




مشهد من مسرحية أنتيجون التى عرضها التلفزيون الفرنسى.

مشهد من مسرحية «مرقص اللصوص» عام ١٩٣٨.



الفهرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٨٥٨٠ / ٢٠٠٢

I.S.B.N . 977 - 01 - 8282 - 6